◇ BROSZKIEWICZ ◆ MARGAL ◆ ROGOWICZ ◆ SANDAUER ◆ STRYJKOWSKI ◇

ODRODZENIE

TYGODNIK

Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 25 zł

Rok VI | Warszawa, dnia 26 czerwca 1949 r. | Nr 26 (239)

WŁODZIMIERZ SOKORSKI

Z PROBLEMÓW WSPÓŁCZESNEJ DRAMATURGII

Sytuację polskiego teatru warunkują trzy podstawowe elementy.

Problem widza. Problem kadr artystycznych. Problem repertuaru, w ramach którego mieści się również problem polskiej dramaturgii.

Jeżeli chodzi o pierwsze zagadnienie, to jesteśmy świadkami postępującej stale przemiany w socjalnym układzie widowni. W ciągu ostatnich dwóch lat widownia przekształciła się z mieszczańsko-inteligenckiej na inteligencko-robotniczą i przy dalszej aktywizacji partii i związków zawodowych proces ten będzie stale się pogłębiał, rozszerzając jednocześnie widownię, zwłaszcza przy koncepcji teatrów objazdowych, na środowisko wiejskie. W każdym bądź razie widownia w wielu już wypadkach stanowi dziś element wpływający na rozwój teatru od strony repertuaru, w przeciwieństwie do uprzedniego okresu, kiedy stanowiła w stosunku do dyrekcji teatrów formę nacisku mieszczańskiej mentalności i mieszczańskich gustów. Ta zmiana składu socjalnego widowni umożliwiła nam trwałe wprowadzenie do repertuaru sztuk radzieckich, których liczba w ciągu ostatniego sezonu wzrosła z 18 premier w 1947-48 roku do 41 premier w 1948-49 roku, niezależnie od 17 premier rosyjskiej klasyki oraz pozwoliła nam podnieść liczbę współczesnych premier wartościowych społecznie z 66 do 78, zmniejszając jednocześnie ilość premier bezwartościowych społecznie z 99 do 28. Dane te są tym bardziej charakterystyczne, że ogólna liczba tegorocznych premier spadła, w rezultacie znacznie dłuższego czasokresu poszczególnych przedstawień, z 571 do liczby 301. Ta krótka analiza wpływów społeczno-artystycznych widowni jest nie tylko najlepszym dowodem, że walka o widownię winna być w dalszym ciągu punktem wyjścia naszej ofensywy kulturalnej, ale że zarysowało się drugie zjawisko, zjawisko coraz wyraźniejszej rozpiętości między potrzebami artystycznymi nowej widowni, a dotychczasowym repertuarem teatrów.

Drugie zagadnienie, warunkujące pracę naszych teatrów, to zagadnienie kadr artystycznych. Polski teatr odczuwa nie tylko brak reżyserów, scenografów, inscenizatorów, nie tylko ostro, zwłaszcza na prowincji, występuje zjawisko małego dopływu nowych kadr aktorskich, zwłaszcza, jeżeli chodzi o mężczyzn, lecz proces przemian ideologicznych wśród polskiego świata aktorskiego pozostawia jeszcze bardzo wiele do życzenia.

W większości wypadków współudział reżyserów i aktorów sprowadza się do mniej lub więcej rzetelnego udziału w codziennej pracy teatru. Nie wystąpiło natomiast w szerszej skali zjawisko twórczego nowatorstwa w koncepcji inscenizacyjnej sztuk realizmu socjalistycznego, nie wystąpiło zjawisko walki o realistyczny teatr naszej epoki. Pewnymi oczywiście wyjątkami od tej zasady, i to wyjątkami pozwalającymi mieć jak najlepsze nadzieje na przyszłość, są osiągnięcia inscenizatorskie Schillera, Dąbrowskiego, Axera, Krasnowieckiego.

Również w Filmie Polskim po okresie prób i błędzeń mamy podstawy do sądzenia, że kadry naszych realizatorów są czynnikiem poszukującym i kształtującym nowe oblicze polskiej kinematografii.

W tych warunkach może najtrudniejszym i najbardziej złożonym zjawiskiem polskiego życia teatralnego pozostaje nadal problem jego repertuaru. Daleko posunięta negatywna selekcja sztuk bezwartościowych społecznie dzisiaj już nie może wystarczyć, jeżeli teatr ma istotnie spełniać rolę wychowawczą w stosunku do procesów artystyczno-ideowych naszego społeczeństwa. Jeżeli uwzględnimy, że w sezonie 1947-48 liczba widzów i to widzów głównie miejskich wynosiła osiem milionów dwieście dwadzieścia tysięcy (nie licząc 4,5 miliona widzów teatrów świetlicowych), i że ta liczba stale wzrasta nie tylko na skutek otwierania nowych placówek, lecz również w wyniku rozszerzenia się sieci objazdowych teatrów, to zagadnienie ideowego oblicza naszego repertuaru zarówno zawodowego jak świetlicowego staje się problemem pierwszoplanowym.

I trzeba to sobie w końcu jasno powiedzieć, że największa nawet staranność w doborze repertuaru klasycznego, czy retrospektywnego polskiego czy też zagranicznego, problemu tego nam nie rozwiąże. Nie rozwiąże zwłaszcza dziś.

Wychowawcza rola w sensie ideowo-artystycznym repertuaru klasycznego jest oczywiście bezsporna i nikt nie zamierza jej pomniejszać. Na repertuarze klasycznym uczymy częstokroć widza rozumieć naszą rzeczywistość oraz krystalizujemy jego moralne i psychiczne oblicze. Lecz repertuar klasyczny, nawet ten postępowy, wielki repertuar ubiegłych epok, tylko wówczas istotnie potrafi spełnić swoją rolę, gdy stanowić będzie historyczny i artystyczny pomost do repertuaru naszych czasów, do repertuaru naszej walki o zbudowanie socjalizmu.

Toteż o ile praca naszych teatrów nad oczyszczeniem scen z repertuaru szkodliwego społecznie i artystycznie na rzecz repertuaru klasycznego, była wielką i pozytywną pracą w naszych pierwszych latach niepodległości, to już dzisiaj tego rodzaju praca jest wyraźnie niewystarczająca, więcej nawet — zatrzymanie się na tym etapie oznaczałoby w pewnym sensie ucieczkę od współczesnej problematyki. Najbardziej nawet nowoczesna interpretacja „Dziadów" czy „Kordiana", „Hamleta" czy też dramatu Lope de Vegi będzie niedostateczna dla wprowadzenia widza w problematykę nowej epoki, jeżeli nie zostanie uzupełniona w koncepcji repertuarowej teatrem nowych socjalistycznych konfliktów życia i nowej socjalistycznej prawdy życia.

Jak dotąd dramaturgia polska nie podąża ani za potrzebami teatru, ani za potrzebami nowego widza, ani tym bardziej za tempem przemian naszego kraju. Zacznijmy od cyfr.

Liczba polskich współczesnych premier powojennych — to znaczy liczba prapremier pomnożonych przez ilość przedstawień prowincjonalnych — wynosiła w 1945/46 r. — 46, w 1946/47 — 68, w 1947/48 - 80, w obecnym zaś roku (tj. do kwietnia 1949 r.) — 42. Wprawdzie cyfry te są imponujące w porównaniu z przedwojennymi, kiedy liczba premier polskich nigdy nie przekraczała 6—10 rocznie, lecz stanowią one przeciętnie zaledwie od 15 do 20% ogólnej liczby przedstawień i, co może jest najistotniejsze, pozostawiają tematycznie i artystycznie bardzo wiele do życzenia.

Problematyka większości polskich premier to problematyka bądź historyczna, bądź jak to ma miejsce zwłaszcza w Filmie Polskim, odnosząca się do okresu okupacyjnego.

Rzecz zresztą nawet nie w problematyce okupacyjnej, ponieważ jak dotąd brak nam poważnego dzieła sztuki, które by wydobyło całą istotę i cały patos tragicznych zmagań tego okresu, tak niesłychanie doniosłego w dziejach naszego narodu. Problem sprowadza się raczej do aspołecznego widzenia zjawisk okupacyjnych („Strzały na ulicy Długiej" — Świrszczyńskiej), nie mówiąc już o apolitycznym cierpiętniczo-psychologicznym traktowaniu tragedii narodu żydowskiego („Wielkanoc" Otwinowskiego i w znacznym stopniu „Ulica Graniczna" Aleksandra Forda). Ten wąski, aspołeczny, a więc artystycznie nieprawdziwy kąt widzenia okresu okupacji, dotyczy w silniejszym jeszcze stopniu polskiej prozy. Natomiast w historycznych utworach i dramatach mamy wyraźną chęć przekroczenia aspołecznego progu omawianych zjawisk i naświetlenia historyczno-klasowego ówczesnych konfliktów. Wymienić tu należy w pierwszym rzędzie „Krzyk jarzębiny" Kubackiego, dramaty Grzybowskiej i Łopalewskiego, a nawet w pewnym stopniu „Noce narodowe" Brandstaettera, mimo, że ten utalentowany dramaturg ciągle jeszcze nie może przezwyciężyć własnych mistycznych nocy, zaciemniających horyzont jego widzenia.

Jak dotąd nie wyciągnęliśmy jeszcze wniosków z olbrzymiego procesu dojrzewania społecznego i politycznego naszego społeczeństwa, nie dostrzegliśmy tych nowych socjalistycznych konfliktów, o których tak trafnie pisał ostatnio Kott i Żółkiewski, nie znaleźliśmy właściwej proporcji w widzeniu własnego życia w codziennym rytmie współczesnej nam codzienności.

Jest coś dziwnie niewspółmiernego w tym, że na ogólną liczbę bądź co bądź 236 polskich premier — premier, zahaczających o współczesną tematykę, mieliśmy zaledwie kilkanaście. Przy tym tylko sześciu autorów, dosłownie sześciu odważyło się postawić takie zagadnienia, jak zagadnienie reformy rolnej, walki z podziemiem, nacjonalizacji przemysłu, walki o nowy styl pracy. Abstrahując od jakości tych utworów, należy obiektywnie stwierdzić, że autorzy powyższych sztuk mieli jak najtrudniejszy start w polskim teatrze, że musieli przemawiać w atmosferze nieprzychylnego klimatu dla pisarzy rewolucyjnych nie tylko wśród drobnomieszczańskiego kołtuństwa, lecz również i wśród naszej widowni i naszej krytyki.

„Nauka i sztuka — pisał w swoim czasie wielki rosyjski realista Czernyszewski — są podręcznikami dla tych, którzy rozpoczynają badanie życia. Stąd też naczelnym zadaniem sztuki jest odtworzenie tego wszystkiego, co człowieka w życiu obchodzi. Lecz odtwarzając życie, artysta, świadomie czy podświadomie, odtwarza również własny pogląd i dzięki temu dopiero sztuka wyraża moralną postawę człowieka".

Te głęboko trafne i głęboko przenikliwe słowa Czernyszewskiego niech będą punktem wyjścia dalszych rozważań.

Istnieje dla każdego prawdziwego dzieła sztuki nieprzekraczalna granica prawdy życia, poza którą utwór staje się deklaracją, a nie podręcznikiem życia dla widza, czytelnika czy też słuchacza. Oczywiście mówimy nie o prawdzie powierzchownej obserwacji, nie o naturalistycznej prawdzie szczegółu, który podany poza procesem rozwojowym, staje się często zwykłym oszustwem lub po prostu kłamstwem. Mówimy o prawdzie wydarzenia, konfliktu umiejscowionego historycznie, społecznie i psychologicznie, mówimy wreszcie o własnej, subiektywnej prawdzie artystycznego przeżycia, bez której nie ma dzieła sztuki.

W pierwszej ze swych znanych tez do Feuerbacha Marks pisał: „Dotychczas główną wadą wszelkiego materializmu było to, że przedmiot, rzeczywistość, którą poznajemy naszymi zmysłami, zostaje w nim zrozumiana i podana jedynie w postaci przedmiotu lub kontemplacji, a nie jako wyczulona ludzka czynność, nie jako doświadczenie, nie subiektywnie".

Dopiero bowiem subiektywny stosunek do własnego dzieła, w oparciu o przyczynowe zrozumienie opisywanych zjawisk, warunkuje prawdę artystyczną, pomaga przezwyciężyć naturalizm i decyduje o wartości artystycznej dzieła.

Rzecz prosta, że w życiu i twórczości rzadko zdarzają się ideały, chodzi jednak o możliwie najmniejszą amplitudę odchyleń i możliwie najtrafniejszą diagnozę wartościującą dzieło sztuki w danym, określonym historycznie momencie i w danym określonym społecznie środowisku ludzkim.

I dlatego czynnikiem decydującym o wartości dzieła prawdziwego twórcy jest odnalezienie przez niego istoty nowych konfliktów przeżywanej epoki oraz właściwego stosunku, właściwej proporcji w widzeniu zdarzeń i konfliktów tej epoki.

Wydaje mi się, że tego intymnie twórczego stosunku do nowej rzeczywistości nie potrafiliśmy jeszcze jak dotąd odnaleźć.

Jeżeli przyjrzymy się dotychczasowym próbom wtargnięcia współczesności do teatru, to w szeregu wypadków cechuje je specyficznie pozaśrodowiskowe i pozaczasowe stawianie zagadnień zarówno osobistych jak i politycznych. Czasami tylko dzięki przypadkowym, zewnętrznym dekoracjom można domyśleć się, że akcja toczy się w Polsce, w naszej nowej rzeczywistości.

Problematyka większości tych utworów to moralna i polityczna problematyka „człowieka", ściganego przez nemezis czasu z fatalistyczną niemal konsekwencją, konsekwencją katastroficzną, niezależnie często od wydarzeń w świecie i we własnym kraju.

Jaskrawym przykładem tego rodzaju postawy jest chociażby „Kobieta we mgle" Michała Rusinka. Konflikt osobisty z pogranicza patologii został przez autora przerzucony do naszej rzeczywistości poza wszelką sytuacyjną logiką czasu. Wojna, obóz i powrót do życia, to przypadkowe tło dekoracyjne, w istocie rzeczy najzupełniej obojętne i dla autora i dla widza. Najlepsze chęci pisarza ujawnione w politycznych wypowiedziach poszczególnych bohaterów, w niczym nie zmieniają pozaczasowego i w gruncie rzeczy naturalistyczno-mieszczańskiego profilu sztuki, która, jeżeli nawet w określonych kołach spełniała w pewnym stopniu funkcję wychowawczo-dydaktyczną, to nie tyle ze względu na jakość społeczną sztuki, ile ze względu na zacofanie środowiska.

Jeszcze w silniejszym stopniu tego rodzaju postawa dramatu pozaczasowego charakteryzuje sztuki Brandstaettera, dla którego tło historyczne jest tylko przypadkową rekwizytornią dla ujawnienia pasji i psychologicznych powikłań człowieka, stojącego poza historią i jej logiką. Siłą Brandstaettera jako dramaturga jest obraz drapieżnego człowieka w drapieżnej akcji i w drapieżnym dialogu, słabością jego jest tenże sam człowiek, którego pasja i drapieżność nie ujawniła żadnego istotnego konfliktu swojego czasu, usprawiedliwionego i społecznie i psychologicznie. Pierwszą wyraźniejszą próbę przełamania tej postawy stanowi dopiero libretto Brandstaettera do opery Szeligowskiego pt. „Bunt żaków". Można przypuszczać, że w tej drobnej stosunkowo pracy literackiej, Brandstaetter po raz pierwszy umiejscowił siebie i historycznie i społecznie.

W innej oczywiście zupełnie płaszczyźnie, lecz w pewnym stopniu również i dramat Jagmina w „Odwetach" Kruczkowskiego, zwłaszcza w jego pierwszym wydaniu, to dramat człowieka epoki minionej, przeniesionej sytuacyjnie do naszych czasów. W tych warunkach polityczna terminologia „Odwetów", ich tak cenna i trafna polemiczność, nosi charakter raczej umowny i dekoratywny. Nemezisowy charakter „Odwetów" osłabia również, a nie potęguje istotę dramatu rzeczywistych ludzi (kompleksu Julka). W jeszcze silniejszym może stopniu niż u Kruczkowskiego, wojewoda czy też prezydent miasta w „Bankiecie" Korcellego, to również tylko podstawione symbole w zawiłej rozgrywce autora z fatalistyczną rzeczywistością. Nie mówiąc już, że skrót tej rzeczywistości w hallu prowincjonalnego hotelu wypacza jej proporcje, wykrzywia jej sens i co gorsze załamuje linię rozwojową i polityczną samej sztuki.

Załamanie się koncepcji dramatycznej w ciekawych, polemicznych sztukach Ważyka, również polega na charakterystycznej dysproporcji między deklaratywnością sylwetek jego sztuk, a sytuacyjną przypadkowością konfliktów osobistych, w niczym nie usprawiedliwiających odruchów, postępowania i nawet słów bohaterów.

Stąd też tak typowe dla tych pierwszych, niewątpliwie śmiałych prób udramatyzowania polemik politycznych, zagadnienie „dwóch światów", „dwóch prawd", „dwóch moralności", niejednokrotnie mechanicznie przeniesione na tło dni naszych, tak zasadniczo różnych od dni minionej epoki.

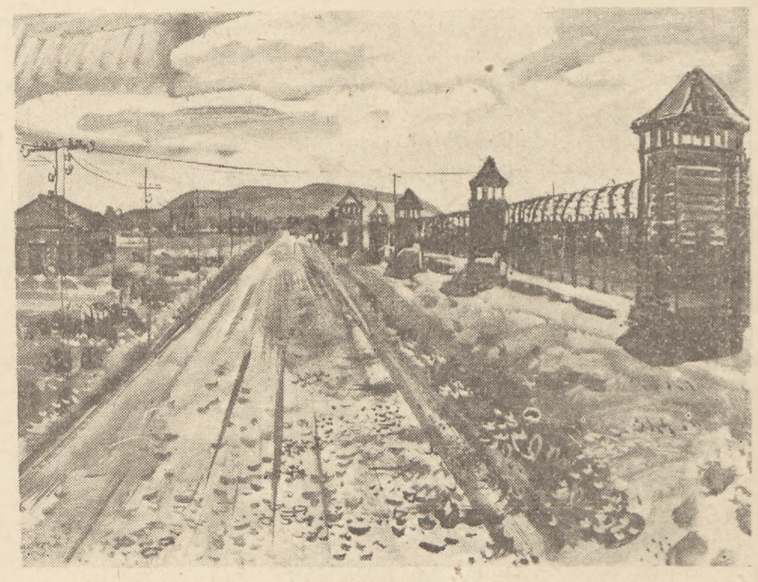
Odnosząc się więc z całym szacunkiem do śmiałej decyzji sięgnięcia po palące zagadnienia współczesności, nie możemy zamykać oczu na to, że dla szeregu dramaturgów nowa problematyka była często tylko odskocznią dla deklaratywnej polemiki politycznej, bez równoczesnego ukazania całej dramatycznej głębi przemian społecznych, przełamujących się subiektywnie w poszczególnej jednostce, dystansowanej częstokroć przez wydarzenia dni naszych (stosunek Jagmina do Okulicza — problem Kosseckiego w „Popiele i diamencie").

Stąd tak częsta nieprawdziwość wewnętrznej sylwetki, stąd pozorna, podkreślam — pozorna, równowartość „dwóch prawd" i tak typowe fabularne „załamanie się" autora w trzecim akcie, będące w znacznym stopniu wynikiem niewspółmierności konfliktu osobistego z polityczną rolą bohatera. Słuszna zasada, żeby wydarzenia i sylwetki działających postaci nie były wyłącznie w czarnych i białych kolorach, w omówionych powyżej wypadkach dała fałsz sytuacyjny i wewnętrzną sprzeczność między postawą ideologiczną autora, a obiektywnym wyrazem dzieła, zagubionego w niesłusznych, wypaczonych proporcjach.

Podkreślam jeszcze raz, że stwierdzenie tych niedociągnięć nie powinno było prowadzić do jednostronnej krytyki prasowej. Sama próba naświetlenia zjawisk naszej współczesności winna była wzbudzić sympatię krytyki, od której należy oczekiwać tonu wychowawczego, nawet wówczas, gdy istnieje dystans między zamierzeniem autora, a ostatecznym rezultatem scenicznym.

Punktem wyjścia dalszej twórczej pracy współczesnych nam dramaturgów musi stać się próba ujawnienia nowych konfliktów naszej rzeczywistości, istoty konfliktów naszego człowieka, który sam jest produktem nieustannej walki starego z nowym i sam stoi w ogniu klasowej walki nowego świata ze starym. Nie można wyjść poza deklaratywność polityczną, dosyć przypadkowo

(Dokończenie na stronie drugiej)



Znany grafik czeski Jaromir Jindra — Oświęcim

ROMAN BRATNY

NARZECZONA Z AUSCHWITZ

Wśród stron rozkładu jazdy
— wśród stron, w tych stronach —
nastąpiło spotkanie z nazwą
— wyruszajmy więc!

Porywani tylko przez pęd, szczuci tylko wiatrem,
roześmiani w pullmanowskich wagonach.
Rankiem rozespana
uciekasz do kabiny z ręcznikiem na ramionach.

Wysoko bitwa obłoków — może pamiętają te dymy—bitwa obłoków,
a obok
plusk wody słychać. Z twych palców nawet brud
spływa w pianie jak nadąsany obłok.

Stacja. Mówią: „tutaj zginęło
6 milionów ludzi".
A mnie tylko ciebie żal
— nawet twoich obciętych przedwczoraj paznokci.

I więcej niż obozu bramy
wzrusza mnie skrzyżowanie twoich żywych łokci.

Ludzkość Oświęcimia
jest jak bajka „Dziewczynka z zapałkami"
nieprawdziwa
— cóż z tego, że kiedyś w dzieciństwie opłakana łzami.

Odejdź dziewczynko z zapałkami.
Wąską w biodrach, smukłą
dał mi los żywą pannę
nie chcę, żeby jej było smutno.
Odejdź dziewczynko z zapałkami!

A my przejdźmy się raczej po okolicznych łąkach.
Widok obozu w Auschwitz,
jak muszka w oku — utonie
i nie przeszkodzi zachwycać się twymi ustami.

Głodne czekają kwiaty
aż je motyl ze zmrużonymi oczami
nakarmi
— właśnie uważnie ląduje, skrzydlaty.

Konie oklaskują asfalt — tak lekko,
góry stanęły, powstały
— chyba gdzieś na szczycie
zmarznięta sprzedaje gorące mleko
dziewczynka z zapałkami.
Obłoczna
ulotniona 12 kominami.

Potem noc — ptaki zostawiły miejsce twojemu głosowi.
Gardłowy, niewiarygodny, gardłowy.
O tobie,
mógłbym pisać nawet omackiem
po ciemku,
póki nie zjawi się
póki nie zalśni
dziewczynka z zapałkami.

Bo — jedziemy przecież nad morze —
lecz gdy spostrzegam na wagonie
tablicę i nazwę i wspomnienie:
Oświęcim, Auschwitz
wtedy opuszczam cię
dla dziewczynki z zapałkami.

MIRON BIAŁOSZEWSKI

Fioletowy gotyk

Żywa statua — żebrak
z łachmanów wróży
popielaty koniec

Trędowatymi obrosły
stopnie wołającego gotyku
wieże jak czarne stosy
zachód — — dzwony

Anioł zwiastował
Miriam o figowych oczach.

Szum hełmów:
„Dieu le veult!"
krzyże na wiatrach —
pod drewnianą ewangelią
ciemny syn zwiastowany
ciemnowłosy

gotyckość fałd
średniowiecze długich dam
pożegnanie z wysokości dzwonu

Pod bramą miasta
nagi krzyż
ułożony z pleców —
(w lęku twarz patrycjusza —
cień złotaj
— od dna kościołów
cienie biczujące...

Pobożny przechodzień
pod gwiazdą sklepienia
całuje kamienne kolana...

. . . . . .

„zgrzeszyłem"
i palce skurzone w misie

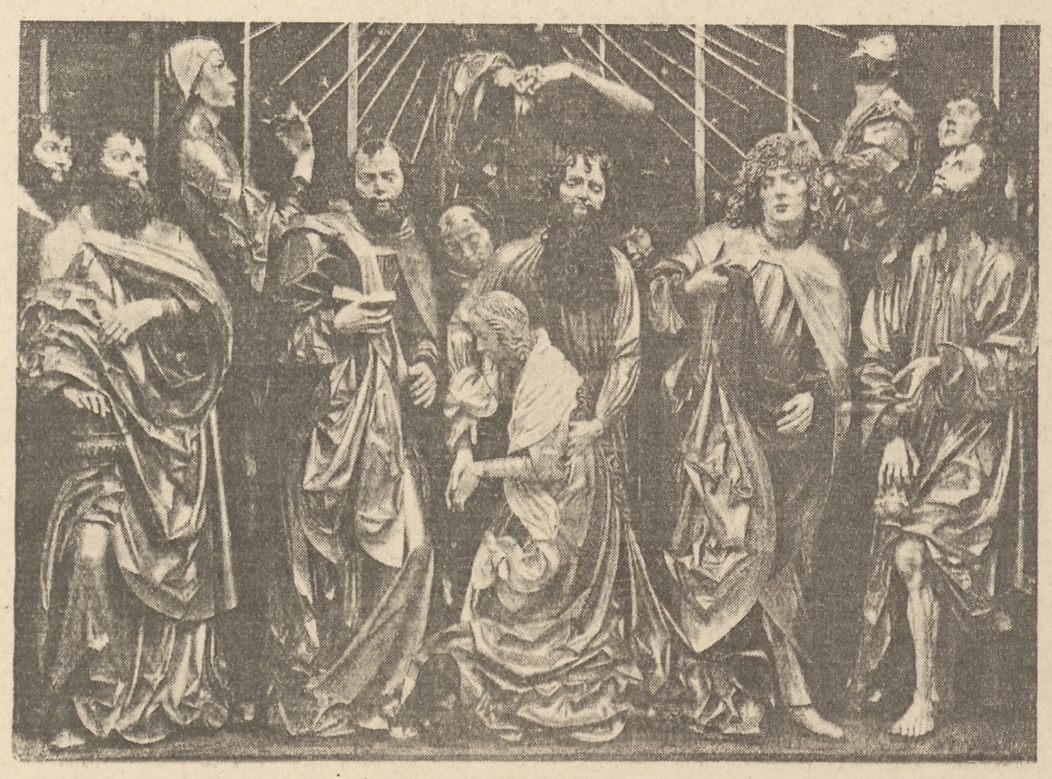
W ołowianym oknie
rzeźbiarz ujmuje dłuto:
ostatni niewykuty palec —
(łaski pełna)

A już — u gardła miasta
trubadurzy — :
zielony... oliwkowy
renesans

NORBERT SZUMAN

Deportacja Ołtarza Mariackiego

Tuż za wojskami niemieckimi wkraczającymi na ziemie polskie we wrześniu r. 1939 posuwały się różnego rodzaju oddziały SS, policji i służby bezpieczeństwa do zadań specjalnych. Były też między nimi drużyny wysłane dla zawładnięcia co cenniejszymi dziełami sztuki, dobrami kultury i nauki. Na czele ich stanęli niemieccy uczeni; niektórzy z nich odwiedzali często Polskę w latach przedwojennych i w ten sposób zyskali dobrą orientację w artystycznym inwentarzu polskich muzeów i kościołów, bibliotek i pracowni naukowych.



Zaśnięcie Najśw. Marii Panny — scena główna wielkiego ołtarza w kościele N.M.P. w Krakowie (po odnowieniu w r. 1933)

Jedna z takich drużyn, pozostająca pod przewodnictwem prof. dra Paulsena (z uniwersytetu z Królewcu) i dlatego zwana „Sonderkommando Paulsen", już w połowie października 1939 r. odnalazła w Sandomierzu najcenniejsze figury z krakowskiego ołtarza Wita Stwosza. Na krótko przed wybuchem wojny zostały tam one przewiezione przez profesorów Adama Bochnaka i Karola Estreichera i w dniu 1 września oddane pod opiekę ks. biskupa Lorka; ukryto je w seminarium duchownym i w podziemiach katedry.

Rzeźby te, wraz z pomniejszymi fragmentami ołtarza, zrabowanymi z ukrycia w Muzeum Uniwersyteckim w Krakowie drużyna Paulsena przewiozła bezzwłocznie do Berlina, gdzie je złożono w wilgotnych podziemiach Banku Rzeszy.

Jednakże nie Paulsenowi przypada wątpliwy zaszczyt inicjatywy rabunkowej. Istnieją dane, że plany tej grabieży dyskutowano w kołach niemieckich partyjników i historyków sztuki już w roku 1937. W każdym razie znany jest list prof. dra Georga Biermanna, datowany 5 października 1938 r., w którym pisze on o zamierzonym przewiezieniu ołtarza do Münhergestadt w Bawarii i wskazuje na potrzebę poczynienia tam odpowiednich przygotowań technicznych*). List adresowany był do ówczesnego konserwatora Muzeum Germańskiego w Norymberdze, dra Eberhardta Lutze. Tenże Lutze, oraz b. dyrektor Muzeum Germańskiego dr Heinrich Kohlhausen, odegrali następnie najczynniejszą rolę w przewiezieniu całego ołtarza do Norymbergi. Jakkolwiek w zeznaniach swoich, drapując się w dostojne szaty humanistów, starają się oni przerzucić całą odpowiedzialność za pomysł zrabowania ołtarza na Hitlera i na b. nadburmistrza Norymbergi Willi Liebela, to zarówno ów list Biermanna jak dalsze perypetie deportacji ołtarza wyraźnie wskazują na to, że duszą spisku byli wymienieni przedstawiciele Muzeum Germańskiego. Zresztą, cokolwiek stało się z ołtarzem, Kohlhausen i Lutze niczego nie czynili bez Liebela ani Liebel bez nich. Jako przedstawiciel miasta Norymbergi, Liebel występuje jednak na plan pierwszy podczas urzędowych pertraktacji z Kancelarią Rzeszy lub później z gubernatorem Frankiem.

Tak więc, korzystając ze swej dobrej znajomości z ówczesnym generalnym inspektorem budowlanym a późniejszym ministrem von Speerem, Liebel przedłożył za jego pośrednictwem w Berlinie propozycję, aby ołtarz — zarówno rzeźby złożone w Banku Rzeszy, jak architekturę pozostałą w Krakowie — ofiarować Norymberdze i umieścić na czas wojny w budowanym tam, największym w Niemczech, schronie dla dzieł sztuki przy ul. Schmiedegasse; następnie ołtarz miał się stać najpiękniejszą ozdobą wielkiego Muzeum Wita Stwosza, które zamierzano w Norymberdze utworzyć dla Stwoszowego arcydzieła. Prawdopodobnie był to pomysł — może jeszcze przedwojenny — Kohlhausena i Lutzego; w każdym razie Kohlhausen, wraz z radcą Linkem z miejskiego urzędu budowlanego, dokonywali w r. 1940 w kościołach Norymbergi pomiarów i sporządzali szkice, badając możliwości ustawienia ołtarza. Po pewnym okresie czasu na projektowane muzeum zamierzano przeznaczyć kościół św. Wawrzyńca.

Hitler zwlekał z decyzją, wahając się w wyborze między Norymbergą a Berlinem. Oczywiste od początku było jedynie to, że „ołtarz w żadnym wypadku nie może pozostać w Polsce". Według Lutzego ołtarz przewieziono do Niemiec, „aby go uchronić od ryzyka wojennego na wypadek wojny ze Związkiem Radzieckim"... A wedle relacji Kohlhausena, Hitler obawiał się, „aby ze względu na zamierzone uczynienie Krakowa stolicą rządu polskiego, Polacy nie dokonali na tym niemieckim dziele sabotażu..."! Oba tłumaczenia są równie naiwne co idiotyczne, czego nie trzeba wykazywać. Widać, że Lutze i Kohlhausen, nie uzgodniwszy swych zeznań, lecz w zgodnym dążeniu do usprawiedliwienia grabieży, plotą co im na myśl przyjdzie.

W kłótni o Stwosza Norymberga — co jest oczywiste — odniosła w końcu zwycięstwo nad Berlinem. Liebel pojechał do Berlina i przywiózł stamtąd podpisany przez Lammersa, jako szefa Kancelarii Rzeszy, akt darowizny ołtarza dla miasta Norymbergi. Tak uzbrojona, uczona spółka złodziejska, rozpoczęła przygotowania techniczne bez straty czasu.

W styczniu 1940 r. zjawiają się w Krakowie, w dwóch podróżach Kohlhausen, Lutze, miejski radca budowlany Schmeissner i inż. Streicher. Celem tych podróży było zorientowanie się co do sposobu demontażu i przewiezienia ołtarza, oraz porozumienie się z dr Kaj Mühlmannem, sekretarzem stanu w „rządzie" Generalnego Gubernatora i specjalnym pełnomocnikiem Goeringa dla konfiskaty dzieł sztuki w GG. Okazało się, że Mühlmann oraz jego doradca prawny i sekretarz osobisty dr Albrecht byli już o zamierzonym transporcie powiadomieni przez Franka, który zresztą pomysłem przetransportowania ołtarza do Norymbergi nie był zachwycony. Ten wielki megaloman czuł się wówczas w GG dozywotnim suwerenem i niechętnie pozbywał się splendoru, jaki spływał z ołtarza na Kraków jako na siedzibę generalnego gubernatorstwa.

Po powrocie do Norymbergi, Kohlhausen złożył Liebelowi sprawozdanie z podróży, Streicher zajął się do przygotowania rusztowania, odpowiedniego do przeprowadzenia demontażu ołtarza; zlecił też firmie przewozowej „Feldner und Sorg" budowę specjalnego wozu meblowego. Równocześnie Schmeissner udał się do Berlina, aby zorientować się co do sposobu przewiezienia figur z Banku Rzeszy.

Po ukończeniu przygotowań, wysławszy uprzednio rusztowanie i skrzynie, udała się na początku marca 1940 r. z Norymbergi do Krakowa właściwa wyprawa rabunkowa: Lutze jako fachowiec-konserwator, Schmeissner i Streicher jako kierownicy techniczni; w dwa dni po nich przybył do Krakowa Liebel ze swym adiutantem dr. Klingsohrem. Frank, w asyście Mühlmanna, przyjął zaraz Liebela na Wawelu; zapewne podczas tego spotkania, kiedy to Liebel raz jeszcze okazał lammersowski akt darowizny nastąpiło właściwe przejęcie ołtarza.

W dalszych rozmowach przeprowadzonych ze współpracownikami Mühlmanna, a to z dr. Gustawem Barthelem, b. dyrektorem Zbiorów Miejskich we Wrocławiu, dr. Meyerem, niemieckim dyrektorem Zbiorów Miejskich w Krakowie i z dr. Albrechtem, ustalono, że „ze względu na uczucia religijne mieszkańców Krakowa, demontaż i transport ołtarza należy przepro-

(Dokończenie ze strony szóstej)

*) „Für den Krakauer Altar ist Münherstadt unbedingt die Lösung. Liegt der Ort weit von Nürnberg entfernt? So dass man einmal an Ort und Stelle über die technischen Voraussetzungen Umschau halten könnte?"

Z PROBLEMÓW WSPÓŁCZESNEJ DRAMATURGII

(Dokończenie ze strony pierwszej)

zaplątaną w jakąś osobistą intrygę, jeżeli nie wydobędzie się człowieka naszej epoki w procesie jego stawania się, chociażby w jego nowym stosunku do pracy, własności, udziału w kierowaniu socjalistyczną produkcją, w jego nowym stosunku do rodziny, ojczyzny, patriotyzmu, narodu, międzynarodowego braterstwa, a jednocześnie, gdy nie pokaże się wroga nie w jego abstrakcyjnej prawdzie, lecz w prawdzie jego zwyrodnienia, u podłoża którego stoi obca agentura, wywiad, zdrada narodu, egoizm mieszczańskiej własności i upodlenie moralne. Nie oznacza to, że stoimy na stanowisku zwężenia interesującej nas problematyki wyłącznie do wymienionych tematów; kulturę socjalistyczną interesuje cały przekrój życia i działalności człowieka.

„Świadomość mas robotniczych — pisał Lenin — nie może być prawdziwa, klasową świadomością, dopóki robotnicy nie nauczą się obserwować i rozumieć konkretnych politycznych faktów i zdarzeń wszystkich innych klas i wszystkich innych zjawisk intelektualnego, etycznego i politycznego życia. Dopóki nie nauczą się stosować praktycznie analizy materialistycznej i materialistycznej oceny do wszystkich dziedzin życia i do wszystkich czynności istniejących klas, warstw i grup ludności. Ci, którzy koncentrują uwagę klasy robotniczej, jej obserwację i jej świadomość na niej samej, nie są social-demokratami, gdyż dla wypełnienia swoich zadań klasa robotnicza musi mieć praktyczne zrozumienie związku pomiędzy wszystkimi zjawiskami i wszystkimi klasami nowoczesnego społeczeństwa".

Powyższe słowa Lenina z całą oczywistością uwypuklają, że problematyka nowoczesnej sztuki, a więc i problematyka współczesnej dramaturgii, sprowadza się nie do zagadnienia rodzaju tematyki nawet, czy też rodzaju formy artystycznej, ale do nowej istoty konfliktów nowego człowieka i nowych konfliktów naszej socjalistycznej rzeczywistości. Sam temat współzawodnictwa pracy nie przesądza ani o artystycznej ani o dydaktycznej wartości dzieła. Deklaratywność, czy opisowość nie pozwoli nam wykroczyć poza ramy reportażowego artykułu, natomiast, to samo współzawodnictwo pracy, pokazane w realnym konflikcie starego i nowego stosunku do pracy, w walce starego i nowego w danym człowieku i w danym kolektywie, pokazane w konkretnym konflikcie, ujawniającym istotę nowych stosunków w fabryce, a nawet stosunków rodzinnych, może dać fascynującą sztukę o powstawaniu nowego człowieka.

Albo problem nowej inteligencji. Dziwne aż się wydaje, że zagadnienie walki starego z nowym w polskim uczonym, w polskiej dziewczynie, idącej przez dwuletni kurs wstępny na Uniwersytet, w polskim chłopcu idącym przez uporczywą walkę z własnym środowiskiem, do klasowej świadomości, do zrozumienia istoty nowych stosunków w nowej Polsce, nie znalazło dotąd swojego pisarza. Nie mówiąc już o konflikcie z polityką kleru, konflikcie nie mniej istotnym dla młodzieży od problemu podziemia ujawnionego z taką siłą przez Andrzejewskiego, dzięki czemu książka jego odegrała poważną rolę w kształtowaniu poglądów naszej młodzieży mimo wszystkich jej braków.

Przekrój procesów rozwojowych narzuca z nieodwracalną siłą dialektyczne traktowanie konfliktów rozwojowych człowieka, widzenie tych konfliktów w nieustannej walce „tak z nie", walce rzuconej oczywiście na szerokie tło zjawisk społecznych. Wszelkie inne traktowanie twórczych procesów daje albo sytuacyjny fałsz zwłaszcza w wypadku nagromadzania przeciwstawnych sobie konfliktów i deklaracji politycznych, bez wychodzenia poza pustą deklaratywność, albo obcy drobnomieszczański naturalizm lub mistyczno-fatalistyczny ekshibicjonizm, ufryzowany sztucznie przypadkowymi, moralno-politycznymi ogólnikami.

Nas interesuje człowiek nie jako wypadkowa katastroficznego fatalizmu swojego losu, ale jako jednostka świadomie stwarzająca swój los i samego siebie.

Są wprawdzie ludzie zagubieni w procesie walki, lecz i w tym wypadku nie można wykryć motywów ich postępowania bez ujawnienia społecznej i politycznej treści wydarzeń, składających się na ich codzienne życie, bez wykrycia ich wewnętrznego mechanizmu dialektycznego stawania się. Wydaje mi się również, że tylko w płaszczyźnie tak postawionych zagadnień potrafimy przezwyciężyć gnębiący nas ciągle jeszcze kosmopolityczny psychologizm, którego objawy możemy obserwować nawet u autorów politycznie już zdeklarowanych.

Ten stosunek do poruszanej przez siebie problematyki wymaga jednak przeniesienia punktu ciężkości swoich zainteresowań na zagadnienia procesów twórczych naszej epoki. Wprawdzie interesują nas również i przejawy upadku starego świata, lecz tylko w takim stopniu, w jakim ułatwiają nam zrozumienie istoty zjawisk naszego życia.

Przyjrzyjmy się, jak te sprawy są decydowane w dramaturgii radzieckiej. Tam nie ma zagadnienia dwóch prawd. Natomiast w całej rozciągłości jest zagadnienie obiektywnej prawdy rozwoju, która daje nie tylko perspektywę polityczno-moralną naszego świata, lecz przesądza również o ostatecznym wyniku historycznego starcia.

W „Sądzie Honorowym" Steina — istotę dramatu stanowi walka „starego i nowego" w pozytywnym bohaterze, jakim jest prof. Dobrotworski. Istotne oblicze kosmopolityzmu w nauce zostaje obnażone nie w deklaratywnym pojedynku pozytywnego i negatywnego bohatera, lecz w psychologicznym procesie stawania się bohatera pozytywnego, w jego ostrym wewnętrznym konflikcie, swoistym tylko dla socjalistycznej rzeczywistości.

Jeszcze silniej problem ten występuje w „Prawdziwym człowieku", w „Moskiewskim charakterze", a nawet w komedii „Wiosna w Moskwie".

Inny przykład odnoszący się już do postępowej literatury zachodniej. Mówię o „Gwieździe prof. Stevensona" lewicowego pisarza amerykańskiego. Tematem dramatu jest problem politycznej krystalizacji uczonego. Świat stary został ugodzony przez wydobycie istotnej prawdy nowego świata, przez wydobycie procesu stawania się nowego człowieka.

Jakie są perspektywy twórczości, która wybierze drogę pokazywania nowego świata nie poprzez zawiłe konflikty psychologiczne, zacierające kontury istotnego konfliktu, ale przez ujawnienie złożonego procesu powstawania nowego człowieka, wydobywanie nowych konfliktów, walki nowego ze starym w samym człowieku, jako w twórcy nowych wydarzeń.

Realizacja tego rodzaju zadań wymaga dzisiaj ścisłej współpracy aktora, realizatora, reżysera i czynnika ideologicznego. Postawmy sprawę wyraźniej. Każdy utwór wymaga konfrontacji z życiem, zanim jeszcze pokaże się, zatriumfuje lub padnie na deskach scenicznych teatru. Konfrontacja i przepracowanie winno odbywać się możliwie u progu realizacji, a nie pod koniec. Każde dzieło posiada swoją wewnętrzną konstrukcję i powierzchowne poprawki często wypaczają tylko pierwotną konstrukcję. Natomiast przepracowanie sztuki u podstaw lub w toku jej realizacji, jeszcze przed jej ostatecznym wykończeniem jest możliwe, słuszne, a nawet konieczne. Ciekawy pod tym względem jest projekt doświadczalnego studium teatralnego Erwina Axera. Poszedłbym nawet dalej, przyjmując tezę stałych, zamkniętych konkursów oraz pisania sztuk w codziennej konsultacji z przyszłym reżyserem i realizatorem dzieła.

Stwarza to nowe nieograniczone pole dla twórczości autora, reżysera, realizatora, a nawet aktora i jest — jak mi się wydaje — jedyną drogą odrodzenia wielkiego teatru w Polsce zarówno pod względem nowej koncepcji dramaturgicznej jak i reżysersko-aktorskiej.

Rozumna decyzja Leona Kruczkowskiego, który poddał gruntownej przeróbce swój dramat, niech będzie wzorem nie tylko dla pisarza marksisty, lecz i pisarza artysty, rozumiejącego i czującego prawdziwy teatr.

Organizując szereg konkursów zamkniętych i otwartych oraz twórcze dyskusje nad konkretnym dziełem, sztuką czy scenariuszem filmowym, jeszcze nawet przed powstaniem studia teatralnego i filmowego chcemy doprowadzić do twórczej, codziennej współpracy autora, reżysera, realizatora filmowego, teatru i partii. Atmosfera wzajemnego zaufania, zrozumienia i przyjacielskiej krytyki jest w tej współpracy nieodzowna. Jest ona możliwa tylko w warunkach przyjęcia przez pisarza twórczej postawy wobec rozgrywających się wydarzeń zwłaszcza, że nie możemy zapominać, iż w łonie nawet środowiska literackiego toczy się jeszcze uporczywa walka klasowa z jawnie obcą nam ideologią reakcyjną, i z ideologią tej części obozu katolickiego, która jest narzędziem w rękach wrogiej nam, kosmopolitycznej, proimperialistycznej hierachii kościelnej.

Obok snobizmu mieszczańskiego, bezpłodnego formalizmu, mistyfikacji idealistycznej, abstrakcjonizmu, reakcja katolicka jest dziś tym głównym kanałem, przez który przenika do nas wroga, kosmopolityczna postawa „obywateli świata", których ośrodki dyspozycyjne są daleko poza krajem. Tracenie z oczu tego niebezpieczeństwa wobec istnienia dziesiątków wydawnictw i pism katolickich byłoby wielkim i niewybaczalnym błędem.

Oczywiście postawa walki z wrogim nam światopoglądem winna być postawą ludzi politycznie różnicujących procesy dośrodkowe i odśrodkowe, zachodzące dziś wewnątrz obozu katolickiego, procesy coraz głębsze i wymagające z naszej strony coraz większej uwagi.

I dlatego zachowując czujność wobec pozycji wroga winniśmy okazać dużą wyrozumiałość i postawę wychowawcy, gdy tylko chodzi o prawdziwe dzieło sztuki i o tego rodzaju autora, który rzetelnie szuka swojej własnej drogi w socjalistyczną przyszłość.

Nie tylko dzieło sztuki realizmu socjalistycznego, lecz każde dzieło sztuki, które zbliża nas o krok do polskiej narodowej kultury epoki socjalizmu jest tym bezcennym wkładem, o który musimy solidarnie i twórczo walczyć, stwarzając warunki dla rzetelnej współpracy autora czynników politycznych i teatru.

Będziemy wprowadzać do repertuaru zarówno dzieła pełnowartościowe jak i słabsze artystycznie, zarówno sztuki ostre ideologicznie, jak i niezupełnie dojrzałe politycznie, o ile tylko będą wyrazem próby zgłębienia istotnych procesów oraz istotnych konfliktów naszej rzeczywistości. Dzieło sztuki jako określony fragment przeżycia artystycznego może a nawet powinno być przedmiotem twórczych poszukiwań, twórczej krytyki, twórczej dyskusji i twórczych sporów.

Krytyka teatralna, czy też filmowa winna być tym czynnikiem, który pomoże i autorowi i widzowi odnaleźć właściwą drogę i właściwą proporcję w widzeniu zjawisk nowej rzeczywistości. Zwłaszcza w stosunku do oceny artystycznego rzemiosła musimy wykazywać daleko idącą ostrożność pamiętając że powstawanie wewnętrznej harmonii i wewnętrznej jedności treści i formy jest procesem trudnym i żmudnym, jest procesem subiektywnym.

Toteż krytyka nie może nosić charakteru napastliwego, charakteru zjadliwej nagonki, „uśmiercania" autora lub koncepcji inscenizacyjnej teatru. Jej analityczna postawa musi być postawą wychowawcy, patrzącego na dzieło sztuki jako na zjawisko złożonego procesu powstawania i kształtowania się nowej kultury, jako na zjawisko, którego rolę dydaktyczną określa kierunek rozwojowy autora.

„Zadaniem pisarzy — mówił Gorkij — jest tworzyć taką rewolucyjną postawę naszej sztuki wobec otaczającej nas rzeczywistości, która by ucieleśniając przewodnie idee w obrazie, przeobrażała świat w znaczeniu realnym".

I o tę postawę realnie przeobrażającą świat winniśmy walczyć w naszej codziennej pracy i w naszej codziennej twórczości.

Włodzimierz Sokorski

JULIAN STRYJKOWSKI

Listy z Rzymu

OGNIWA

Fragment drzwi spiżowych Ghibertiego („Rajskie wrota")

Widziane z okien pociągu średniowieczne i renesansowe zamki obronne, usiane wieńcem na skalistych szczytach, przypominały, że przez żyzną Toskanię wiódł szlak niemieckich cesarzy, francuskich królów, papieży rzymskich i książąt Lombardii, zmierzających ze wszystkich stron ku Florencji na podbój kwitnącej republiki.

W przeddzień mego wyjazdu w Rzymie obniżyła się gwałtownie temperatura. Spadł grad wielkości orzecha laskowego i długo leżał, pokrywając asfalt grubą warstwą. Wzruszano ramionami: czegoś podobnego jeszcze we Włoszech nie było.

Toskanię klęska gradu ominęła. Ale i tutaj, mimo że to już połowa maja, jest chłodno i chmurno. Od czasu do czasu jednak w szarych obłokach powstaje dziura i pokazuje się słońce. Wtedy przemienia się cały krajobraz. Lśni różnokolorowa zieleń pszenicy, oliwek, winnic, drzew morwowych, ujmujących w kratki pola na łagodnych stokach wzgórz, przeświecają w sadach wiśniowych czerwone dachy i kremowe ściany zagród. I wydaje się, że czas stanął — idylliczny pejzaż zastygły w rozwoju. Tak wyglądało tutaj przed wiekiem. Przez dziesiątki kilometrów nie widać ani jednego komina fabrycznego. To znaczy, że w gospodarce obowiązują jeszcze stare formy: nie przetwarza się tutaj płodów rolniczych. A takie same białe woły o rozłożystych rogach, ciągnące pług, zastanowiły już sto dwadzieścia lat temu Shelleya, przejeżdżającego tędy dyliżansem. Nic się nie zmieniło; nie nastały żadne nowe czasy w kraju, gdzie feudalizm panuje na wsi, mezzadri oddają połowę zebranych plonów obszarnikowi, odłogiem leżą ogromne latyfundia, mogące wyżywić miliony bezrobotnych.

A jednak... Jechałem przecież na kongres socjalistów; i historia Florencji — włoskich Aten — układała mi się w naturalny łańcuch; jego współczesnym ogniwem był komunistyczny burmistrz. Niestety, nie miałem możności poznać sindaco Fabiani, ale tramwajarz, widząc w ręku cudzoziemca „Unità", zaczął opowiadać o swym sławnym mieście, o jego burmistrzu. Nie mógł znaleźć odpowiedniego określenia, jak zwykle Włosi w takich wypadkach pomógł sobie gestem. Narysował w powietrzu dwoma palcami idealnie prostą linię. Było to uznanie potomka ludu, zaliczającego do obywateli swego miasta-republiki Dantego, Savonarolę i Michała Anioła. Za głośno brzmią te nazwiska, ale tu we Florencji na tle pamiątek mają rezonans prosty i autentyczny.

We Florencji nie można się zakochać od pierwszego wejrzenia. Goethe zatrzymał się tutaj zaledwie trzy godziny, śpiesząc ku Rzymowi. Bo też przybysz z Rzymu jest raczej rozczarowany. Wieczne Miasto od razu oszałamia różnorodnością architektury od antycznej do współczesnej, bogactwem pomników, kopuł, rzeźb, kolumn, obelisków, fontan; rytmicznym rozmieszczeniem ulic i placów; niespodzianymi perspektywami w obramowaniu łuków alei lub ażurowych arkad z ułudą nieskończonej się głębi.

Florencja jest spokojna. Nie narzuca swego piękna. Ukrywa swą patrycjuszowską dumę w nieskazitelnej prostocie zwykłych domów i surowej linii ulic. Mówię o nowocześniejszych dzielnicach, które dla dotrzymania stylu staremu miastu wyrzekły się nawet drzew. Nagie surowe ulice bez ozdób: na ozdoby można było sobie pozwolić, gdy żyli tutaj Giotto i Brunelleschi, Donatello i Verocchio, Ghiberti i Luca della Robbia. Oni to uczynili swe miasto rodzinne podobnym do Aten, wyprowadzając sztukę z kościołów na ulicę. Dopiero potem nadworni artyści zamknęli ją w pałacach Medyceuszów, Strozzich i Pittich; był to wprawdzie początek najsławniejszych muzeów, ale koniec powszechności sztuki, jej codzienności i demokratyzmu. Florencja musiała to odczuć boleśnie, jeśli odrzuciła wszelką namiastkę. W ojczyźnie wczesnego Renesansu nie było miejsca na barok Berniniego, na słodkie rokoko Tiepola, nie mówiąc już o mieszczańskiej secesji.

Najwyższą granicą jest wiek szesnasty. Potem już prawie nic nie powstało. Zadziwia całkowity prawie brak oficjalnych pomników. To była świadomość, że nie można stworzyć nic doskonalszego od dzwonnicy Giotta, wspanialszego od katedry Santa Maria del Fiore z kopułą Brunelleschiego, nie bardziej wycyzelowanego od śpiżowych drzwi Ghibertiego w Battistero, które Michał Anioł nazwał „Wrotami Raju", szlachetniejszego od rzeźb Donatella, ustawionych w zewnętrznych niszach pałacu Orsanmichele, mających jakby za chwilę zejść na chodnik i przemieszać się ze współczesnym tłumem.

Uznano, że wyjałowiała ziemia, co tak hojnie niegdyś obrodziła geniuszami. Gdy republika florencka została zabita przez papiestwo, z jej krwią spłynęła bujność renesansu. Wyschło źródło inspiracji, jaką dla sztuki jest wolność i poczucie, że się ma wielką rzeszę odbiorców. Z tego poczucia ostatecznie Dante czerpał pewność, że „il poema sacro" — „Boska komedia"—powinna być napisana w języku volgare, w języku ludu toskańskiego, wbrew namowom przyjaciół uważających, że winien „swą muzę oblec w bardziej godną szatę": że winien pisać w języku łacińskim. I niesłusznie widzi się tylko sens teologiczny w słowach dantejskiej dedykacji, określającej cel poematu: „wyrwać żyjących z nędzy i przenieść w stan szczęśliwości". Dante biczuje korupcję Kościoła i mówiąc o władcach, którzy zdeprawowali czystą duszę ludzką (człowiek przychodzi na świat dobry), potępia przede wszystkim perfidną politykę Kurii Rzymskiej. Julian Klaczko w „Wieczorach florenckich" wkłada w usta księcia Silvio podczas dyskusji o Dantem następujące słowa:

„Miast kochać całą trzodę bez wyjątku powierzoną papieżom przez Zbawiciela, papieże rozdzielili ją na prawą i lewą i zezwolili, aby wiara stała się znakiem walki dla partii, żeby klucze wręczone im przez Księcia Apostołów podnoszono razem ze sztandarami wyruszającymi do wojny przeciw chrześcijanom." (tłumaczone z oryginału francuskiego J. S.).

Słowa te są streszczeniem ustępu z „Boskiej Komedii", napisanego ponad sześćset lat temu! I gdyby Dante dziś zmartwychwstał, mógłby nie zmienić ani jednego zdania. I spotkałby go ten sam los wygnańca. Znam w Rzymie grupę katolików, pozbawionych prawa do sakramentu za swoje postępowe poglądy.

A więc od sześciuset lat nic się nie zmieniło?

Drugim ogniwem w historii Florencji po Dantem był dla mnie Savonarola. Naprzód poszedłem do dawnego klasztoru św. Marka. Tu, u wejścia do cel z freskami Fra Angelico, z aniołami pełnymi cichej słodyczy, rozpinającymi jak mistyczne ptaki tęczowe skrzydła, jest napis: W tym miejscu został ujęty Savonarola.

W celi pozostało wszystko, jak było w dniu, kiedy ludzie papieża wzięli szturmem kościół i klasztor. Książki, drobiazgi, przedmioty codziennego użytku, zdradzające ascetyzm ich właściciela. Potem poszedłem na plac Signorii. Jeśli plac katedralny z przepysznym kościołem Santa Maria del Fiore, dzwonnicą Giotta, najoryginalniejszym zabytkiem architektury we Włoszech, z Battistero, sięgającym piątego wieku, jest religijnym jądrem miasta, to Piazza della Signoria była od XIII wieku jego ogniskiem świeckim. To jest najstarsza i najpiękniejsza część miasta. Do niej prowadzą uliczki wąskie jak strumyki. Palazzo Vecchio, dawna siedziba rządów republiki florenckiej, rezydencja Cosimo de Medici, jest dziś ratuszem, gdzie urzęduje sindaco Fabiani. Szaremu kamiennemu gmachowi nadaje smukłość wysoka na 90 metrów wieża, najbardziej charaktrystyczny szczegół Florencji. Na prospektach symbolizuje ona miasto, jak kolumna Zygmunta Warszawę, a kościół Mariacki Kraków.

Plac zachował sztukę na ulicy. Na prawo od ratusza w Loggi dei Lanzi otwartej na przestrzał, zbudowanej w stylu florentyńskiego gotyku, na widok wystawione zostały rzeźby. W głębi, jakby w odnodze placu, w Galerii degli Uffizi, tak samo jak w Orsanmichele, w zewnętrznych niszach ustawiono pomniki najsławniejszych obywateli, artystów i uczonych florenckich.

Plac jest niesymetryczny, z zatokami. Domy otaczające go są różnej wielkości, z dobudówkami, klatkami. Jest w tym prymitywizm średniowiecznej ozdoby wykonanej w kamieniu.

Tu został spalony na stosie Savonarola. Florencja przyszła patrzeć na jego śmierć — obojętna. Był to tragizm samotności, jakiego nie zaznał kacerz Giordano Bruno. Jego lud rzymski chciał wyrwać z rąk siepaczy papieskich. Savonarola ginął opuszczony. Zrobiła to nie tylko propaganda watykańska posługująca się oszczerstwem (jeden z sędziów Savonaroli jest autorem powiedzenia: „jeśli nie ma winy, to się ją wynajduje") nic tylko przekupstwo i intrygi w Palazzo Vecchio. Kiedy Savonarola organizował w myśl życzeń ludu Consiglio Maggiore, kiedy piętnował Aleksandra VI — „Nerona papieży" miał za sobą większość miasta. Ale gdy pod dźwięki Te Deum palono na tym samym placu Signorii dzieła sztuki, gdy Florencji kazał wdziać włosiennicę pokutniczą, ascetyczny mnich musiał się spotkać z niechęcią. Savonarola duchem należał do chłodnej ojczyzny Kalwina i Zwingliego. Pod południowym słońcem jego słowo musiało brzmieć obco.

Jedynie czuły Botticelli pozostał wierny swemu nauczycielowi duchowemu. Po śmierci Savonaroli porzucił on kraj zwiewnej alegorii dla tematyki bolesnej i męczeńskiej. W obrazie „Kalumnia" wyraził pogardę dla podłości rządzącej losem wielkiej jednostki; jego dawna łagodna melancholia ustępuje miejsca oburzeniu na widok zwycięstwa złych sił i niesprawiedliwości. Nagi człowiek ciągniony za włosy przed oblicze sędziego to bolesne wspomnienie śmierci Savonaroli nie dające się uspokoić aż do końca życia.

Przyszedłem na Piazza della Signoria wiedziony śladem Savonaroli, a natrafiłem na karnawał studencki. To było święto immatrykulacji. Poobwieszani jak Zulusi świecidełkami, udawali, że wskrzeszają przeszłość tak samo jak Mussolini, cofając historię mówił, że nawiązuje do wielkich tradycji rzymskich. Wałęsają się stadami, napełniają krzykiem plac, który widział naprawdę wspaniałe festyny, maskarady i turnieje Medyceuszów. Urządzają ordynarne kawały, sięgające czasów uroczystości na cześć fallosa, i chcą sugerować publiczność, że naprawdę się nic nie zmieniło.

— Nostalgici, tęskniący za dawnymi czasy — mówią o nich, i widzę dookoła więcej sceptycznych uśmiechów niż pobłażliwości.

Tu na placu, gdzie spalono Savonarolę przypominam sobie widziane niedawno potężne demonstracje ludu, walczącego również o ojczyznę dla Dantego i wolność dla Savonaroli. Nie, mimo białych wołów na wsi toskańskiej, mimo faszystowskich młodzików, czas nie zastygł. Nie mogą cofnąć czasu pochody studentów w strojach papieskich gwardzistów, gdy miliony w miastach włoskich protestują przeciw galwanizowaniu przeszłości i przywracaniu etapów już przezwyciężonych, kiedy wieś wczoraj jeszcze ciemna i zacofana powstała do walki o ludzkie prawo do życia.

Czuje to nawet mieszczańska publiczność, przypatrująca się z zakłopotaniem udanej wesołości młodzieży z bogatych domów. Wiadomo im zresztą, że w tej chwili, na drugim końcu miasta odbywa się wiec młodzieży komunistycznej, która nie potrzebuje maskarady, gdyż wie, czego chce i wierzy w swe jasne i proste ideały.

*

Ale przyjechałem do Florencji na kongres socjalistów włoskich. Kongres trwał cztery dni i był zwierciadłem czasu i zmian postępujących naprzód, sięgających coraz głębiej; i w moich wędrówkach pomógł mi w znajdowaniu i łączeniu ogniw historii.

W związku z Kongresem przeczytałem bardzo ciekawą książkę autobiograficzną Pietro Nenniego. Najbardziej spodobał mi się jeden szczegół. Na wyspę Ponzo, gdzie siedzi więzień Mussoliniego, Nenni, przybywa korweta, z której wysiada Mussolini, jako więzień Badoglia. Przez pewien czas trwa paradoks historyczny, splot jaskrawej sprzeczności: równocześnie znajdują się na wygnaniu uwięziony Mussolini i również uwięziony Nenni... więzień Mussoliniego.

Nie zawsze jednak sprzeczności występują tak bez ogródek. Leader prawicy socjalistycznej Romita na trybunie Kongresu wygłaszał deklaracje jednościowe, a w tym samym czasie był już więźniem Comisco. Zapewniał, że wbrew wszystkiemu pozostanie w partii, a w tym samym czasie paktował w sprawie jej rozbicia.

Wspominam o tym szczególe jak o kropli zawierającej treść morza. Sprzeczność w postępowaniu Romity to nie tylko świadoma zdrada jednego z przywódców, kiedy pola Lombardii zrasza krew robotników rolnych, to żelazna logika historii, dokonującej rozdziału wrogich sił, przeprowadzającej naturalną polaryzację, powiedziałbym: naturalny dobór.

Ale paradoks więźnia Nenniego nie może trwać długo. Tę sprzeczność historia rozwiązała wydając wyrok ostateczny na Mussoliniego! W świadomości robotników włoskich zapadł już wyrok na Romitę również. Wykazały to wyniki Kongresu.

*

We Florencji jest za dużo muzeów, by je móc zwiedzić podczas krótkiego pobytu. Ale obok San Marco jest Galleria dell' Accademia. Obok Savonaroli jest Michał Anioł.

Można wejść i przyjrzeć się męce twórczej jednego z największych geniuszów. W olbrzymich bryłach marmurowych żyje uwieczniony nadludzki wysiłek wydobycia z kamienia wizji - obsesji. Wysiłek zastygły w połowie drogi lub nawet ledwo zaczętej. Gdyby to był tylko jeden blok! Ale to wprost cała galeria rozpaczy nad własną niemocą! Przejmuje do głębi tytaniczny trud artysty, który zaczyna wciąż na nowo, żeby mu znów opadły ręce. Kształt niedokończonych rzeźb podobny jest do płodu w łonie matki: głowa duża, jak u kijanki, opuszczona na domniemane kolana, kadłub zgięty, tylko olbrzymie ręce, bez palców jeszcze, wyrzucone w przestrzeń, jakby chwytały się ostatnim wysiłkiem życia. A twórca zapamiętale skazuje je na niebyt.

Michał Anioł nigdy nie skończył na olbrzymią miarę zakrojonego grobowca papieża Juliusza II. Wracał do niego przez całe życie — nadaremnie. Zacierała się granica między życiem a sztuką. Wizja spętanego tytana była tak subiektywna, tak realna, że uniemożliwiła wyzwolenie postaci z marmuru. Nazwa nadana niedokończonym rzeźbom również wyjaśnia: Prigioni — Więźniowie.

Odczywam to jak kwintesencję protestu tych wszystkich wielkich indywidualności, które nie chciały dać swego podpisu zastanej rzeczywistości. Michał Anioł pod swoją rzeźbą „Noc" umieścił napis: „Mentre che'l danno e la vergogna regna" — „kiedy panuje klęska i wstyd". Jest to tragizm twórcy szarpanego sprzecznościami, których nie rozumie ani zrozumieć potrafi. Dante szedł na wygnanie, a Savonarola na stos, bo musieli w danych warunkach zaistnieć i w danych warunkach ulec.

*

W wędrówce po Florencji Michał Anioł jest ostatnim ogniwem miasta-republiki. Mówi i cierpi nie tylko za swoje czasy, ale za poprzednie, różniące się między sobą jedynie natężeniem tego samego koloru. Problem Dantego, Savonaroli i Michała Anioła jest ten sam i, przez długie wieki po nich, pozostanie ten sam: nieosiągalność swego ideału. Mniejsi pójdą na kompromisy, a wielcy poniosą klęskę, jak w tragedii antycznej skazującej Prometeusza na mękę za naruszenie „boskiego porządku". Stróże boskiego porządku zmieniają stroje, ale miecz jest zawsze ten sam—miecz kata wiszący nad wolnością człowieka.

*

Pogoda jest wciąż chłodna. Padają deszcze. W ostatnim dniu jadę tramwajem za miasto na Piazzale Michel Angelo. Patrząc z tego wzgórza na Florencję Shelley zawołał: „To chyba najpiękniejsze miasto, jakie można sobie wyobrazić." W głębi błękitnieją Apeniny, u stóp wije się wstęga Arno, widać Ponte Vecchio, cudem ocalały od bomb, z charakterystycznymi sklepami złotników i jubilerów, pamiętającymi czasy alchemików. Wiatr porwał deszczową chmurę i odkrył szafirowe niebo. Wyszedłem spod rozłożystego platanu o lamparciej korze. Florencja gra i mieni się wilgotnymi dachami, a nad nimi cudna wieża Palazzo Vecchio. Błyszczy on jak latarnia morska. Tam siedzi teraz komunistyczny burmistrz.

*

Tramwaj rusza i zgrzyta na szynach. Tramwajarz uśmiecha się do wilgotnego słońca.

Julian Stryjkowski

„Kalumnia" Botticellego

Spalenie Savonaroli na Piazza della Signoria (autor nieznany)

JERZY BROSZKIEWICZ

KSZTAŁT MIŁOŚCI

Cóż wiesz o pięknem? Kształtem jest miłości

Cyprian K. Norwid („Promethidion")

rysunki ANTONIEGO UNIECHOWSKIEGO

Jedyny syn, wymowny świat i poczciwy Żywny

Fryderyk nic nie wiedział o napoleońskim marszu na Moskwę, o wkroczeniu armii rosyjskiej do Warszawy, o kongresie monarchów, który porządkując historię Europy, tańczył w pięknym Wiedniu.

Nie wiedział też, że mimo wojen, przemarszów wojsk, głodu idącego śladem armii i napoleońskiej klęski, której ciężar dźwigało na sobie również Księstwo Warszawskie, los był dla rodziny Chopinów wielce łaskawy.

Po nominacji z 1810 roku na profesora klas niższych Liceum, przyszła kolej na nowe — pan Mikołaj rósł w zaszczyty i godności. W 1812 mianowano go profesorem języka francuskiego w wojskowej Szkole Aplikacyjnej oraz wykładowcą w elementarnej Szkole Artylerii i Inżynierów. W roku następnym zmarł profesor Liceum — Rousseau. Pan Mikołaj Chopin objął po nim wykłady w klasach wyższych.

Rok, w którym rozpoczęła się seria nowych nominacji, pamiętano w Polsce przez wiele lat. Rok 1812! O roku ów! Kto ciebie widział w naszym kraju!

Jak wtedy wyglądał świat Fryderyka? — po prostu: cztery pokoje, kuchnia i od czasu do czasu zjawiska jeszcze nie do ogarnięcia, zjawiska tej miary, co ulice, domy, kościoły.

Najmilszy, bliski, kochany i ciepły był dom. Szczególnie rankami — rankami profesor i pensjonariusze schodzili do Liceum na lekcje. Zaraz po ich wyjściu sprzątano — pani Justyna była pedantką. Wszystko lśniło i błyszczało czystością. Jeśli zajrzało do wnętrza słońce, to pokój wypełniał się żółtym i jasnobrązowym blaskiem. Krawędzie luster i kryształów pulsowały kolorami tęczy — czasem cały promień odbity taką krawędzią, kładł się na suficie, ścianie lub podłodze. Był fioletowo - niebiesko - zielono - żółto-pomarańczowo - czerwony. Przykryjesz go dłonią, dłoń takaż samiuteńka.

W mieszkaniu niby cisza. Ale tę ciszę się słyszy: komik w komodzie, szmer kroków głęboko pod stopami, brzęk lekkiego wiatru o szyby (za szybą wszystko krzywe), lekcja Ludki z mamą za trzecią ścianą, za czwartą Zuska zmywa naczynia i brzęczy fajansami o blachę miski.

Wieczór — szczególnie jeśli zimowy — też jest piękny. Na ściany domu kładzie się wiatr i dudni w piecach, więc szparami ich drzwiczek idzie na pokój skaczący, czerwony blask. Z salonu dołącza się do muzyki pieca muzyka prawdziwa — pani Justyna gra pensjonariuszom do tańca, zaś maitre Casotri wykrzykuje przez nos — un, deux, trois... un, deux, trois. Albo: Gienio Skrodzki, pensjonariusz, ma lekcję z panem Żywnym.

I oto dochodzimy do najważniejszej na razie sprawy. Oczywiście — wszystkie wymieniane tu tęcze, drzwiczki od pieca i korniki w komodach bardzo były mile. Patrzyło się, słuchało się — dom. Ale najważniejszy, najpiękniejszy, najbardziej godny podziwu był mebel z pokoju z lustrem i kryształami. Sam błyszczał jak lustro. Tak, tak — mowa o fluegelfortepiano z fabryki Buchholza.

Cisza, której się można było przysłuchiwać i którą można było słyszeć, należała do siebie — była nie do uchwycenia i nie do objęcia. Lepiej już działo się z piosenkami. Pani Justyna, Ludka, Zuska, nawet chłopcy z pensji — wszyscy śpiewali. Jak nikt nie słuchał, Fryderyk powtarzał melodie na swój sposób — ładniej, ciszej, każdą do właściwej okazji. Jeśli na przykład zaczynał się zmierzch i z kąta za łóżkiem wyłaziły cienie, mruczał sobie powolnie to, co śpiewała Zuska każdego rana. A na słońce w salonie była znowu wyznaczona jedna ze śpiewek mamy.

Nic jednak nie mogło się równać z owym meblem z salonu. Miał ów mebel taki sposób (my to nazywamy klawiaturą), że gdy się nacisnęło białą lub czarną płytkę w pokoju, poczynał wibrować dźwięk. Czysty, okrągły, jasny lub ciemny, wysoki i lekki lub niski i pełny — dźwięk, w który można było wsłuchiwać się długo z radością i smutkiem w sercu. Dźwięk dawał się wywołać raz jeszcze i raz jeszcze — dawał się odmieniać, uciszać. Chwila, w której zanikał, była tak piękna, że nie można było czasem — starym obyczajem — nie płakać.

*

Jesień roku 1813 minęła u pp. Chopinów na oczekiwaniu. Czekało się na... drugiego syna. Nie mówiono o tym wyraźnie, ale pan Mikołaj raz czy dwa razy zastanawiając się nad imionami wymienił wyłącznie męskie: czy Bogumił (na cześć rektora Lindego), czy może... może Aleksander? albo Mikołaj? Pani Justyna odmówiła we właściwym czasie nowennę...

Urodziła się córka. A więc były już trzy — Ludwika, Izabella i Emilka. Fryderyk niczym samotny rodzynek w cieście chował się jako jedyny syn zasłużonego profesora Liceum i Szkoły Aplikacyjnej i kierownika pensji dla synów najgodniejszych rodzin kraju.

Jedyny syn — oto słowa, które mają swą powagę i tradycję. Wielkie rody przelewały na swych jedynych synów wszystkie prawa, przywileje i dochody, uzyskane w ciągu kilku ładnych stuleci. Pełne godności firmy kupieckie pozostawiały swym jedynym synom kontakty z koloniami lub z bankami Rotschildów. Córki? — cieszono się córkami, martwiono się ich małą wagą socjalną, także... posagiem.

Pan Mikołaj nie był ojcem wysokiego rodu, ani właścicielem czcigodnej firmy kupieckiej. Tym bardziej jednak należy zastanowić się, czym był dla niego jedyny syn.

Spadkobiercy wielkich tradycji i wielkich kredytów znaczą właściwie niewiele. Wymaga się od nich utrzymania status quo. Życie pana Mikołaja było stałym wznoszeniem się. Zaczęło się od ślęczenia za kantorkiem i bardziej niż ubogą pensyjką buchaltera. Potem cykl awansów — guwerner Łaczyńskich, potem Skarbków, profesor tej i tamtej szkoły — zasłużony (tak pisał „Kuryer Warszawski") profesor Liceum i Szkoły Applikacyjnej.

A zatem jedyny syn człowieka, którego życie było stałym wznoszeniem się — stałym zdobywaniem nowych terenów i pozycji na stromej drabinie ówczesnych układów socjalnych — stawał się spadkobiercą ojcowskiej walki o awans. Tu już nie było i nie mogło być mowy o zachowywaniu status quo.

Ganche, jeden z uczonych chopinologów, który ostatecznie wyśmiał legendę o Szopie, rzekomym dziadku pana Mikołaja, przytacza w swych pracach jego metrykę. Wymowna to metryka... — wiemy już dlaczego pan Mikołaj nie lubił rozmów na temat swego pochodzenia. Mowa w owej metryce o... chłopkach-winogradnikach — a tak, Chopiny spod Nancy podpisywały się krzyżykami. Pan Mikołaj poznawał świat w nie bardzo pięknych izbach francuskiej, bo francuskiej, ale i tak plebejskiej rodziny. Cóż z tego, że Chopin?, że nazwisko egzotyczne, nie nadwiślańskie? — Taki sam chłop jak Franciszek Gurda z Żelazowej Woli.

Oto jeden etap życia pana Mikołaja.

A teraz zajrzyjmy do salonu państwa profesorstwa Anno Domini 1815. Bogato tu i godnie. Jak co czwartku u profesora Chopina zbiera się towarzystwo: przyjaciele, znajomi, koledzy profesora — elita, tak, elita! Znakomitości: jego Magnificencja rektor Liceum, autor „Słownika", który po dziś dzień za pomnik naukowy jest uznany, Samuel Bogumił Linde, profesorowie tej miary i sławy co Kolberg, Bandtkie (najznakomitszy obok Ossolińskiego historyk prawa), Brodziński Kazimierz, uczony wykładowca literatury i czuły poeta, Józef Elsner, Magnificencja Warszawskiego Konserwatoryum dyrektor Cipery, a co najważniejsze „twórca" — jak z czcią mówiono — „muzyki polskiej"...

Pani Justyna zabawia panie, podając swe sposoby przyrządzania domowego węgrzyna i orzechowych konfitur — rektorowa Linde czujnie słucha rad znakomitej gospodyni...

Pan Mikołaj dyskutuje z profesorem Kolbergiem materie polityczne — o niczym przecież innym w Warszawie się teraz nie mówi, jak o losach Królestwa, obietnicach cara Aleksandra, o zamkniętych już, kongresowych wiedeńskich naradach, o księciu Konstantym i armii...

Nikt tu zbyt czule nie wspomina Bonapartego, lecz pana Mikołaja drażni nawet spokojny osąd cesarskich wad i zalet, nawet jedno dobre słowo. Profesor Kolberg coś tam mimochodem wspomniał o napoleońskim talencie i pan Mikołaj protestuje z miejsca. On wie, pamięta, rozumie i nie przesadza — Bonaparte to łotr! Tak! — Pan Mikołaj z rumieńcami na żółtawych zazwyczaj policzkach szeroko tłumaczy, iż cała przyszłość polskiego narodu to zaufanie do Aleksandra, do dobrego, mądrego władcy. Korsykańskiego awanturnika należy przepomnieć i basta! Car Aleksander...

Tak to wtedy wyglądało. Choć Wielki Książę, któremu Aleksander oddał armię Królestwa pod opiekę, przerażał wielu, choć Niemcewicz cesarzewicza obwoływał za „monstrum", za... „nic podobnego pod słońcem nie było..." — to jednak w Aleksandra wierzono. No cóż? W czternastym, piętnastym, szesnastym roku car kokietował polskie damy i polski naród — księżne mdlały z czułości, gdy prawił im imperatorskie dusery — naród, mając w pamięci napoleońskie oszustwa, uczepił się imperatorskich obiecanek-cacanek, jak konstytucyjnej deski ratunku na niepewną przyszłość. Aleksander przecież przy każdej okazji oświadczał, że konstytucja, że swobodny, że miłość, że przecież pragnie być Polsce ojcem. Ustroił się w płaszczyk liberała i masona, nęcił, obiecywał — ho, ho...

Nic dziwnego, że mu wierzono. Nic dziwnego, że wierzył weń pan Mikołaj.

A więc z tych to powodów pan Mikołaj z rumieńcami na żółtawych zazwyczaj policzkach wykłada punkt po punkcie — primo: zasady konstytucyjne, secundo: obietnica niedwuznaczna przecie przyłączenia do Królestwa ziem Litwy, tertio: czuła opieka nad szkołami i oświatą, et caetera, et caetera... Car Aleksander...

Pan Mikołaj jest w wenie. Teorie swe wygłasza i mądrze, i zabawnie, i z oratorskimi ozdobnikami — profesorowie, choć znakomitości, słuchają z szacunkiem i aprobatą. Pan Mikołaj czuje to i widzi, więc usta mimowoli składają mu się w powściągany uśmiech szczerej satysfakcji.

Potem, gdy podano herbatę z ową słynną orzechową konfiturą pani Justyny, pozwolono zajrzeć do salonu dzieciom. Ludka i Frycek w aksamitnych materialikach i kołnierzykach z koronki — któż się nie zachwyci takimi dziećmi? Gdy zaś Ludka z Fryckiem przy fortepianowym akompaniamencie stremowanej nieco pani Justyny odśpiewali „Zosię w ogródku" i „Pasterkę", zachwytom nie było końca.

Szczególnie udał się wszystkim Frycek — śpiewał drugim, ślicznie dobieranym głosem, wymyślonym bez niczyjej pomocy — nic się nie peszył — na pytania odpowiadał ładnie i składnie z bystrymi iskierkami humoru w ślicznych oczach. Nawet pełen dostojeństwa, ba, surowej powagi rektor Linde, pogładził go po głowie. We wzroku pana Mikołaja radość i duma — jedyny, bo jedyny, ale jakże udały ten syn!

Późnym wieczorem pan Mikołaj zajrzał wbrew zwyczajowi do dziecinnego pokoju. Frycek śpi na lewym boku, jasne włosy skudłały mu się nad czołem w śmieszny lok, usta ma lekko otwarte, pulchne po dziecinnemu, wargi i policzki zaróżowił gęsty sen.

Pan Mikołaj nie lubi się wzruszać ani tym bardziej manifestować swych wzruszeń. Tym razem jednak nikt nań nie patrzy — można śmiało przetrzeć powieki, uśmiechnąć się z dumą, z miłością, można pochylić się nad malcem i ucałować śmieszny lok nad czołem.

Ojcowie wierzą w swych jedynych synów zawsze. Wierzą w ich wielką, wspaniałą przyszłość — poświęcają owej przyszłości swe myśli, wzruszenia, nadzieje. Pan Mikołaj nie tylko wierzy w przyszłość Fryderyka, pan Mikołaj nie wątpi, że Fryderyk godnie potrafi pójść śladami swego ojca i wywalczyć sobie nowe, jeszcze wyższe, jeszcze ambitniejsze nominacje, zaszczyty i awanse.

Pan Mikołaj nie jest człowiekiem nadmiernej odwagi. Dni służby pod rozkazami szewca Kilińskiego poszły w zapomnienie. Za czasów owej jakobińskiej insurekcji Mikołaj Chopin walczył przeciw trzem monarchom, gardził arystokracją, walczył przeciw zaborcom zewnętrznym i wewnętrznym. Żołnierze Narodowej Gwardii dobrze wiedzieli, że biją się nie tylko o wolność ojczyzny, ale w s z y s t k i c h jej obywateli. Świeża pamięć Wielkiej Lekcji 14 lipca podpalała myśli młodych chłopców w całej Europie!

Później jednak pan Mikołaj powoli zaczął zapominać o tych górnych i chmurnych dniach. Guwernerstwo, profesury, honoraria za wychowywanie synów najgodniejszych rodzin kraju, życie dostatnie i wygodne — to wszystko przyczyniło się do tego, że profesor Liceum, Mikołaj Chopin począł uznawać „regułę boskiego pochodzenia" władzy monarszej i socjalnej wyższości Czetwertyńskich i Sapiehów nad Chopinami, Nowakami czy Piątkowskimi. Oczywiście tamte wspomnienia, a także przynależności do inteligenckiej loży Wielkiego Wschodu sprawiały, iż ani mu się śniło serio w owe wszystkie boskie pochodzenia wierzyć. Z drugiej jednak strony w miarę przybywania zmarszczek i siwych włosów pan Mikołaj coraz łatwiej godził się z tymi niegdyś nienawistnymi faktami, że Europa jest własnością Bourbonów, Hohenzollernów, Romanowych i ich wpisanych w almanachy szefów ministerstw, sztabów, fraucymerów i gotowalni. Poczucie sprawiedliwości swoją drogą — a życie swoją. Trudno, myślał, trzeba się pogodzić. Tak myślało wielu z otoczenia pana Mikołaja. Poczucie sprawiedliwości i jakobińskie wspomnienia rozładowywały się w odświętnych zebraniach lóż Wielkiego Wschodu i kawiarnianych lub salonowych dysputach. Na codzień zaś wiedziało się, że siła i władza jest własnością Bourbonów i Romanowych, że na to n i c poradzić nie można. Dyrektorzy policji wszystkich europejskich stolic bardzo starali się o to, by Europa zapomniała o dacie zburzenia Bastylii.

Nie o wszystkim jednak można zapomnieć. Można zapomnieć o karabinie żołnierza Narodowej Gwardii. Trudno jednak oduczyć się prawdy o równości wszystkich ludzi. Nie dało się wygrać r w o l u c j i? — Trudno. Ale czyż wobec tego nie należy przynajmniej dbać o karierę tak znakomitą, by wejść w to środowisko, któremu nie udało się odebrać władzy? Pan Mikołaj odbył drogę z lotaryńskiej wioski do profesorskiego salonu — dlaczegóż jego jedyny syn nie mógłby się zdobyć na odbycie drogi równie dalekiej? — Z profesorskiego salonu na jakiś prezydencki, albo generalski, albo ministerski fotel. Przecież nawet baronostwo można kupić! Jedyny syn. — ojcowie wierzą w przyszłość swych jedynych synów.

— Czym będzie Frycek ?

Oto pytanie i temat, który już od wielu lat nigdy nie nudzi ani pani Justyny, ani pana Mikołaja. Pani Justyna za swą gospodarską i religijną pedanterią kryje duszę wielce sentymentalną, liryczną, marzycielską nawet. Pan Mikołaj — wielbiciel Woltera i zwolennik po gallicku praktycznego myślenia — umieiscawia swoje plany w świecie realnym. Mierzy wysoko, lecz nie przekracza granic obiektywnej rzeczywistości.

— Kim będzie Frycek?

Pani Justynie przed dobrym dziesiątkiem lat marzyli się ułani i szwoleżerowie. Bywając w Warszawie widywała adiutantów księcia Pepi, późniejszego bohatera znad Elstery — samego księcia także. Dobry Boże! Baczki, wąsik, czaka, szamerunki, białe i kare konie — uboga krewna zubożałych Skarbków mogła tylko marzyć o tych wspaniałościach. Ten, który oświadczył się o jej rękę, zjawił się w Żelazowej Woli we fraku prowincjonalnie skrojonym i nie najpierwszej młodości. Ale czyż tamtych niespełnionych marzeń nie może spełnić syn? Do genezy swych myśli pani Justyna przyzna się jedynie spowiednikowi, lecz w rozmowach z mężem prawie zawsze napomyka coś o oficerskich szlifach i akselbantach. Porucznik Fryderyk Chopin... kapitan Fryderyk Chopin... pułkownik Fryderyk Chopin... — to brzmi bardzo pięknie.

Pan Mikołaj jednak niecierpliwie wzrusza ramionami. Jak wszyscy mężczyźni delikatnej postury i bystrej inteligencji nie znosi dyscyplin wojskowych. Jemu imponuje raczej dziedzina administracji, polityki — o! dyplomacji. Tędy droga na posadzki książęcych, ba, królewskich pokoi. Rozmowy ciągną się do późna w noc: córki trzeba wychować na dobre żony profesorów, urzędników, może kupców, może nawet ziemian i na dobre matki ich dzieci. Frycek zaś — jemu trzeba otworzyć drogę na świat wyższych, niż ojcowskie, godności.

Wobec tego, choć nie ma odpowiedzi na tamto trochę niepokojące i dosyć wzruszające pytanie, to w każdym razie jedno jest pewne: edukacja Frycka musi być wzorem edukacji. Winna być tak troskliwa, tak staranna i ambitna, by nie ustępowała swymi jakościami edukacji Potockich i Radziwiłłów. Edukacji książęcych i generalskich synów.

Kim będzie Frycek jeszcze nie wiadomo. Zgadujmy — pułkownik Fryderyk Chopin, czy Jego Ekscelencja Fryderyk Chopin? Rodzice są już jednak pewni, że mają prawo mierzyć w swych myślach tak wysoko: Frycek nie jest zwyczajnym dzieckiem. Dla wszystkich rodziców świata ich jedyni synowie są szczególnie nadzwyczajnymi dziećmi. Lecz tu wiadomo, że nie tylko matczyna i ojcowska miłość dyktują ów sąd, — Frycek j e s t niezwykłym chłopcem. Jego bystrość, żywość, humor, swobodę chwali sam rektor Linde — nie wiedziano nawet, kiedy nauczył się przy Ludce czytać i pisać, nie spostrzeżono się nawet, kiedy nieuczony przez nikogo, począł na fortepiano wygrywać melodie tak niekiedy skomplikowane, że nawet pani Justyna nie potrafiłaby ich dobrze odegrać.

*

Każdy zna swoje sposoby poznawania świata, wychwytywania jego uroków i układania sobie bajek. Ludka na przykład ma wyraźny program: stroje, kwiaty i obrazy — oto co ceni najbardziej. Kocha kolory i dotyki, ciemnozielony aksamit, różowy jedwab, wielobarwne hafty. Pani Justyna z trudem oduczyła gładzenia i całowania kwiatów — w tych czułościach najpiękniejszy tracił płatki i pączki.

Albo Izabella: tłusty, berbeć jest zakochany w smakach. Nie wierzy, by cokolwiek mogło nie posiadać tej wspaniałej właściwości — próbuje badać zalety fajansowego talerzyka, czy surowego buraka, przymyka oczy z ufnością podnosząc ku ustom frendzle zwisającej ze stołu serwety.

Frycek ma też swoje sposoby — przymyka oczy, jak Izabella. Nie chodzi mu jednak o smak świata. Myśli o jego zdumiewającej, wielorakiej wymowności.

A tak — świat jest wymowny. Od trzech lat Frycek zna już tajemnice wyrażania się słowami i zamykania w nich tysiąca różnych spraw. Nie o słowach jednak myśli, badając wymowność otaczającego go życia.

Jeśli na przykład usiądą oboje z Ludką o szarej godzinie zimowej przed drzwiczkami pieca, Ludka szeroko otwiera oczy i odszukuje w żarze ognia złota, czerwieni i srebra. Frycek zaś przymyka powieki. Zostawia jedynie wąską szparkę, więc ostry choć migotliwy obraz rozmazuje się w purpurową plamę.

Dla Frycka ogniem jest przede wszystkim trzask pękających sęków, syk pary, mikrokosmiczny łoskot osuwających się zwęglonych polan i huk wiatru, niosącego płomienie w głąb pieca.

Ludka nie lubi ciemności.

Dla Frycka ciemność jest szczególnie wymowna. Nikt nie wie o tym, że w ciemności struny fortepianu nie milkną ani na moment, że zawsze można się dosłuchać ich drobnego drżenia. Nikt nie domyśla się nawet, że każde drzewo ma swój własny, specjalny szum, albo że kroki różnych idących po schodach ludzi nie są do siebie podobne, że każdy z nich to nowa piosenka... A cóż dopiero wiatr, dzwony, poranne i wieczorne gwary miasta, burze i ptasie sejmy!

Izabella lubi słuchać gry na fortepiano, śpiewu mamy, Ludki i Zuski. Lubienie polega na tym, że Izabelli się świetnie przy takim akompaniamencie zasypia.

Frycek zaś jest nałogowcem słuchania nie z tak łatwych powodów — słuchając przechyla głowę na lewe ramię z uwagą i zrozumieniem. To ważne — dzieci często słuchają z uwagą. Uwaga wynika z szacunku dla dziwnego, nie do pojęcia, faktu.

Dla Frycka muzyka nie jest dziwactwem, wobec którego wytrzeszcza się bezmyślnie oczy. Tak jak zrozumiałe i określone są wszelkie głosy żywego świata, tak samo muzyka zawsze ma swój sens, swoją wymowę. I to nie tylko piosenki opatrzone słowami, które niby mają tłumaczyć bieg i rysunek melodii. Słowa są zbyteczne. Frycek rozumie muzykę często lepiej, niż słowa.

Słuchając mamy przegrywającej w jakiejś wolnej chwili sobie „do słuchu" sonaty, menuety i ronda, co słynniejszych komponistów, Frycek zasiada na ojcowskim podnóżku, przystawionym obok największego z foteli salonu. Nie obchodzi go wtedy nic poza tym, co dowiaduje się od owych komponistów. Ludka przygląda mu się wpierw zazdrośnie, potem gniewnie.

Słuchając Frycek przymyka oczy i — albo się uśmiecha, albo zgoła zaczyna cichutko chichotać, albo marszczy czoło, jakby dowiadywał się rzeczy niezwykle mądrych, albo zaczyna smucić się (czasem do łez), albo po prostu złości się, wydyma wargi i prosi grzecznie panią matkę o ładniejsze melodie.

Ludka nie rozumie, skąd uśmiechy, smutki lub fochy.

— Udajesz — złości się już po wyjściu mamy.

Dawniej Frycek po prostu wybuchał straszną obrazą lub gniewem. Zanosił się od płaczu — tupał nogami: „Nie udaję! nie udaję!" Zbiegał się cały dom. Raz czy dwa razy pan Mikołaj wyjaśnił Ludce przy pomocy „madame rózga", że Frycka nie należy bez powodu złościć. Wiadomo: Duch Święty dziateczki rózgą bić każe, więc dostało się trochę i Fryckowi i pensjonariuszowi, Gieniowi Skrodzkiemu, który dla odmiany wyśmiewał się z płaczu Ludki.

Teraz Frycek ma inny sposób na wieczną babską nieufność Ludki:

— Udaję? — pyta ironicznie. — A to posłuchaj.

Sam podchodzi do fortepiano wspina się na taboret i powtarza takt po takcie melodie wygrywane przez mamę.

— Wesoła czy smutna? — pyta po pierwszej.

Ludka wzrusza ramionami. Więc Frycek powtarza raz, drugi, trzeci.

— No, smutna! — złości się Ludka.

— A ta: rozumna, czy głupia?

Tu już trudniej pojąć Fryckowe pytanie. Frycek podsuwa dźwięk po dźwięku, gra, jakby tłumaczył, podkreśla każdą sylabę muzycznego zdania — jej, jak mówią uczeni „funkcję i cechę".

— No — złości się Ludka — rozumna!

Nie są groźne owe złości Ludki. Mijają szybko — Ludka i Frycek to dwaj przyjaciele. Łączą ich wspólne kryjówki, tajemnice, strachy, winy i kary. Mają podobne sympatie i antypatie. Więcej: Ludka jest w tej parze zazwyczaj opiekunem lub rozkazodawcą. Tymczasem tutaj, wobec muzyki, Frycek bez trudu i za każdym razem wymyka się macierzyńskiej tyranii Ludki. Nie dziwmy się jej pretensjom.

Oboje mają nad podziw zręczne palce. Do wszystkiego — szczególnie do drobiazgów, do cierpliwego dłubania, rozplątywania nici, do haftów i koronek. Na fortepianie też nie sztuka pomachać palcami. Mama nauczyła już Ludkę „do—re—mi—fa—sol—la—si" tak w górę, jak w dół, razem i osobno lewą czy prawą — nauczyła pasażów i akordów, „Pasterkę", „Filis" i różnych innych piosenek sporo.

Tymczasem Frycek, choć go nikt nie uczył, nie tylko, że umie już to wszystko, co Ludka, ale i o wiele więcej — wszystko ma w głowie, jego mądrość przy klawiaturze polega nie na mądrości zwinnych palców, lecz płynie ze zrozumienia sensu i treści najbłahszej nawet arietki. To samo z pamięcią — raz coś posłyszy, już potrafi to po swojemu na klawiszach powtórzyć. W takich chwilach Ludka może się t o m u dziwi, lub złościć. Więc dziwi się i — że ambitna — złości.

Inni zaś dziwią się, podziwiają nawet. Pan Mikołaj uśmiecha się z dumą — oto jeszcze jedna pozycja w sumie zalet, które za lat kilkanaście poczną dźwigać jedynego syna na wyżyny prezydencko-ekscelenckich godności. Mało to wprawdzie ważny talent, lecz nie zapominajmy: „muzyka stanowi fatal, w Warszawie, ważną część starannego wychowania".

*

Olbrzymie rozmiary miał jego nos, ukarmazynowany na kolor fioletowy, wskutek nadmiernego zamiłowania tabaki i napoju gambrynusowego. Tabakę zażywał bowiem tak namiętnie, że nos, broda, biały krawat, kamizelka, klapy od surduta, wszystko było tabaczkowego koloru, wszystko było tabaką powalane. Zasypywała ona aż węgierskie buty, z którymi, jak i z owym surdutem, zimą i latem nie rozstawał się maestro nigdy.

Prócz ogromnej tabakiery, mieszczącej pół funta proszku, z wizerunkiem Mozarta czy Haydna na wierzchu, i olbrzymiej chustki czerwonej w kraty, nosił zawsze na pogotowiu niemałych rozmiarów ołówek czworokanciasty; poprawiał nim napotykane w nutach omyłki, a czasami po palcach lub głowie karcił mniej pojętnych lub nieuważnych uczniów. Nosił stare aksamitne rozmaitego koloru kamizelki, o których opowiadał, że nabywszy na licytacji po królu (tak, tak) Poniatowskim, kazał z nich sobie kamizelki te porobić...

Oczywiście — wypisz, wymaluj: Żywny. Profesor gry na skrzypcach, pantalionie, klawikordzie i fluegelfortepiano — Wojciech Żywny. Bardzo go ładnie Eustachy Marylski opisał. Surdut, chustka, buty węgierskie i Mozart czy Haydn na artyleryjskiej tabakierze — cała Warszawa zna Żywnego z tych właśnie „specyfików". Acha — wypada jeszcze słówko szepnąć, że niewielu wówczas w stolicy Królestwa dałoby się zliczyć skąpców tak znakomitych jak imć Wojciech Żywny. Staruszek był przemiły, wesoły, gadula i facecjonista — ale dusigrosz fantastyczny. Na mydło? — szkoda. Na stroje? — szkoda. Nie szkoda było t y l k o na tabakę.

U Chopinów bywał dzień w dzień. W poniedziałki, środy i soboty przychodził dawać lekcje muzyki pensjonariuszom. Uczył Białobłockiego Jasia, Marylskiego, del Campa, Wojciechowskiego Tytka i Gienia Skrodzkiego. Po lekcjach sakramentalna godzinka pikiety z panem Mikołajem.

(Ciąg dalszy nastąpi)

ARTUR SANDAUER

„KRYTYK I TWÓRCA"

Wacław Kubacki. Krytyk" i twórca", Łódź. Wydawnictwo Władysława Bąka. 1948; str. 309.

Na nienajlepszą sławę zasłużył sobie u potomnych ów starożytny Zoil, który — nie mogąc się w mowach Demostenesa dopatrzeć innej wady prócz ich nadmiernej doskonałości — z niej właśnie zrobił im zarzut, utrzymując, że czuć je olejem: wynik do późnego kaganka trwającej nad nimi pracy. Niemniej, podziwiając przepych erudycji, jaką w swym „Krytyku i twórcy" rozwłóczą przed nami Wacław Kubacki, śmiemy przypisać go nazbyt sowicie zaopatrzonej karnie budzi biegłość autora w wyliczaniu mniemań, jakie np. o antagonizmie między krytykiem a twórcą żywiły setki zapomnianych już dzisiaj pisarzy, to jednak, dostudium, nie możemy się oprzeć uczuciu pewnego niedosytu wobec skąpości wysnutych z tak bogatego materiału porównawczego konkluzyj.

Zapewne, niebywała erudycja autora „Krytyka i twórcy" pozwala mu na błyskotliwe i najbardziej nieoczekiwane zestawienie: Lessinga z awangardą, Mickiewicza z Proustem, Prousta bodajże z Boguszewską. Wszelka porównawczo-cytacyjna metoda przypomina jednak po trosze owe XVI- i XVII-wieczne „Compendia", w których uczeni humaniści szeregowali alfabetycznie nagromadzone w ciągu pracowitego żywota cytaty. Jaki bowiem może mieć — prócz erudycyjnego — sens zestawianie (gdy mowa o pisarstwie katolickim) Mickiewicza z Mauriakiem, z których pierwszy miał być podobno idealistycznym realistą, gdy drugi realistycznym idealistą? Wydaje się chwilami, jakoby autor za jedyne źródło pomysłów literackich uważał lekturę, piśmiennictwo zaś światowe — za jeden ustawiczny, dokonywany przez następców na poprzednikach plagiat — aż do mitycznych praźródeł, do Biblii czy Homera, których zapożyczeń — z braku odpowiedniej dokumentacji — niestety, wyśledzić już nie możemy. Od pasji erudycyjnej nie są wolne w utworach Kubackiego nawet widma zmarłych. Tak np. Ludwika Spitznagla w studium „Quasi una fantasia" wykazuje pośmiertnie doskonałą orientację w bieżącym ruchu wydawniczym i nie może przemóc na sobie, aby nie przytoczyć powstałego już po swym zgonie „Pana Tadeusza"...

Najbardziej charakterystyczne dla tej „wpływologicznej" metody jest bodajże studium „O motywie Narcyza", gdzie autor śledzi wędrówkę starożytnej legendy o zakochanym w swym odbiciu młodzieńcu od plastyki antycznej poprzez poezję romantyczną i symboliczną (z pominięciem — przypadkowym chyba — „Narcyza" Pawła Valéry) do muzyki Szymanowskiego. To przekonanie, jakie zdaje się żywić autor o pierwszeństwie przeżyć artystycznych nad bezpośrednimi, wyraża się zresztą nie tylko w jego metodzie, ale i w pewnych sformułowaniach: czy to gdy stwierdza, że „w kontemplacji krajobrazu niemałą rolę grają zapamiętane strzępy obrazów poetyckich, reminiscencje malarskie przypomnienia muzyczne" (str. 73); czy gdy mówi o rozczarowaniu ogarniającym wobec rzutu dyskiem widza, który „przyszedł na stadion z poetyckimi i rzeźbiarskimi sugestiami" (str. 79); spostrzeżenia te, prawdziwe może dla pewnego rodzaju wyobraźni, podnoszą do rzędu czynnika najistotniejszego rzecz dla psychologii twórczej bądź co bądź drugoplanową. Ten swoisty „wilde'yzm" (objawiający się również w przestylizowanej poetyczności niektórych opisów) koliduje z występującymi tu i owdzie próbami społecznej analizy utworów literackich. Nie idzie tu, rzecz jasna o rozsypane gdzieniegdzie socjologiczne wstawki jak np. nazbyt oczywiste stwierdzenie, że sprzeczności literackie tylko na terenie rzeczywistości społecznej rozwiązać się dadzą, albo że „człowiek jest istotą znikomą... ramię siły przedłuża mu społeczność, a perspektywę — historia, czyli wiedza o działalności zespołów ludzkich" (str. 66). Podobnie bowiem jak socjalistycznego realizmu w prozie niesposób osiągnąć przez mechaniczne doczepianie do innorodnego tekstu publicystycznych haseł, tak krytyka naukowa nie polega bynajmniej na rozmieszczaniu w odpowiednich odstępach marksistowskich stwierdzeń. Wartości prac Kubackiego należy dopatrywać się nie w tego rodzaju socjologicznych formułach, ale w niektórych powstałych po wojnie studiach, jak w nader ciekawym szkicu o „Don Kichocie", gdzie Kubacki ujmuje dzieło Cervantesa jako satyrę humanisty na ostatni objaw ginącego średniowiecza, błędne rycerstwo, oraz w rozprawie o „Przepióreczce".

W tej ostatniej — nader charakterystycznej dla zalet i niedostatków stosowanej przez Kubackiego metody — usiłuje autor wadliwość sztuki Żeromskiego, brak dramatycznego interesu w niej wytłumaczyć w sposób formalny dialektyczno-retoryczną konstrukcją „Przepióreczki". „Moralno-społeczny wydźwięk tego dzieła — pisze Kubacki polemizując z innymi krytykami — budzi zastrzeżenia. Wobec czego rewiduje się ideologię utworu. Ja wybieram metodę odmienną: stwierdzam dialektyczno-retoryczną konstrukcję „Przepióreczki" i będę się starał pokazać artystyczno-ideowe następstwa tego faktu podstawowego. Na tej podstawie można prześledzić, jak się obiektywizują założenia ideologiczne, jak użycie pewnych artystyczno-technicznych środków determinuje pisarza i dzieło". Otóż — czy aby na pewno „użycie pewnych środków artystyczno-technicznych determinuje pisarza i dzieło"? Założenie wydaje się nieco karkołomne i godne — postawienia na nogi. Zbadajmy rzecz na omawianym przez nas przykładzie. Władza przemożna — twierdzi Kubacki — jaką, dzięki swemu krasomówstwu, czołowa postać sztuki Przełęcki sprawuje nad otoczeniem, czar retoryczny, jaki rzucił na księżniczkę i Smugoniową, wszystko to pozbawia inne postaci autonomii, czyni je marionetkami i odbiera sztuce dramatyczny interes. Wniosek niewątpliwie słuszny, ale niepełny. Czyż, nie należałoby raczej stwierdzić, że Przełęcki, jednostka wyjątkowa, która łączy — jak pisze Kubacki — romantyczny „rząd dusz" z pozytywistycznym „apostolstwem" społeczno - oświatowym, żył w okresie, kiedy sama niesprawdzalna wyjątkowość romantyczna już nie wystarczyła i gdy — na jej potwierdzenie — trzeba było bardziej widomych atrybutów: w innych dziełach Żeromskiego tą mistyczną oznaką władzy będą tajemnicze wynalazki (szklane domy, maszyny piekielne itd.); tutaj utopia techniczna zostaje zastąpiona psychologiczną: potęga retoryki, która symbolizuje właśnie ów nieco zmodernizowany „rząd dusz". Braki konstrukcji w „Przepióreczce" tłumaczą się zatem nie jej „dialektyczno-retorycznym charakterem", ale koncepcją jednostki wyjątkowej, wyposażonej tym razem w utopijnie unowocześnione środki dla realizowania owej wyjątkowości. To jednak należy już do ideologii utworu, nie zaś do jego „techniczno-artystycznych środków".

Z tym wszystkim studium o „Przepióreczce" jest jednym z najlepszych, jeśli nie najlepszym, w tym—dość niejednolitym i świadczącym o dokonującej się w autorze ewolucji — zbiorze.

Artur Sandauer

JAN JÓZEF LIPSKI

Ditta proletariuszka

Marcin Andersen Nexö. Ditta. Powieść w pięciu częściach. Z upoważnienia autora przełożył Józef Mondschein. Warszawa, Książka. 1948; tom I str. 402, 6 nlb, tom II str. 314, 6 nlb.

Wybitny pisarz duński, komunista Martin Andersen Nexö obchodzi 26 czerwca br. osiemdziesięciolecie urodzin. Autor „Ciemnych", „Pelle Zwycięzcy", „Ditty", „Czerwonego Mortena" pochodzi z ludu — jest kolejno tornalem, czeladnikiem szewskim, robotnikiem budowlanym, wreszcie działaczem robotniczym w Kopenhadze. W czasie pierwszej wojny światowej zrywa z socjaldemokracją, zrażony oportunizmem jej przywódców. W przeciwieństwie do nich Andersen Nexö pozostaje wierny socjalizmowi i po dziś dzień jako komunista stoi w Danii na czele tych, którzy prowadzą nieustępliwą walkę o pokój. Polska zna Andersena Nexö nie tylko z jego dzieł, ale też z udziału we Wrocławskim Kongresie Obrony Pokoju.

Bohaterem powieści społecznej sprzed kilkudziesięciu lat był Judym: jednostka wyjątkowa, przerastająca otoczenie inteligencją, poziomem etycznym, wrażliwością uczuciową. Jego walka po stronie krzywdzonych była wynikiem swobodnej decyzji: nic nie stało na przeszkodzie bohaterom Żeromskiego, by stanęli w szeregach krzywdzicieli. Droga, którą wybierali, była najtrudniejsza, wymagała wyrzeczeń, prowadziła często do konfliktów z własnym środowiskiem. Następstwem takiego ujęcia były przerosty problematyki moralnej i przesunięcie uwagi ze świata zewnętrznego na wewnętrzne, osobiste przeżycia opisywanych postaci.

W dzisiejszej literaturze pojawił się — obok dawnego — nowy typ bohatera: człowiek z ludu, ani lepszy ani też gorszy od innych, który stopniowo, na drodze życiowych doświadczeń dochodzi do zrozumienia przyczyn panującej w świecie niesprawiedliwości, by w ostatecznym wyniku stać się świadomym uczestnikiem walki o przemianę społeczną. Ten nowy bohater, wywodzący się w znacznej mierze z powieści Gorkiego, jest coraz częstszy w międzywojennej i powojennej literaturze. Warto by tu przypomnieć na przykład znaną polskiemu czytelnikowi i słuchaczowi audycji radiowych — „Annę proletariuszkę" Olbrachta, którą łączą z „Dittą" bardzo liczne i zasadnicze podobieństwa.

„Ditta" należy do gatunku literackiego powieści-rzek: nie koncentruje się dokoła jednego wydarzenia, jest historią całego życia duńskiej dziewczyny z ubogiej wsi rybackiej. By pokazać czytelnikowi wbrew uprzedzeniom prawdziwego i pięknego człowieka, autor uczynił Dittę nieślubnym dzieckiem, dał jej za matkę zbrodniarkę, upośledził jej dzieciństwo pogardą rówieśników dla pasierbicy „hycla".

Losy Ditty są pasmem niezawinionych krzywd i niepowodzeń. Pozbawiona dzieciństwa pracując nad siły, by zastąpić rodzeństwu matkę, zachowuje mimo to przez całe życie (krótkie bardzo — umiera mając ledwie dwadzieścia parę lat) urok naiwnej, odruchowej bezinteresowności. Łatwo tu było popaść w sentymentalizm. Na szczęście autor ominął to niebezpieczeństwo: uczucia swej bohaterki komunikuje czytelnikowi nie jej słowami, ani nie swoimi tyradami o sercu, poświęceniu — a opisem codziennych zwykłych czynów.

Autor uniknął też idealizacji swej bohaterki. Mimo uroku, jaki nań wywiera dobroć i wewnętrzne piękno Ditty, czytelnik czuje, że nie jest to anioł, przypadkiem zabłąkany na ziemię. Życie zmuszało ją do ciągłej czujności i samoobrony, uczyło walki, kłamstwa, bezwzględności. Jednym z najbolesniejszych zdarzeń w powieści jest uwaga nauczyciela, że Ditta staje się ordynarna. Ale czy bez tego obroniłaby swe rodzeństwo przed napaściami rówieśników, powtarzających bezmyślnie za rodzicami wszystkie zasłyszane obelgi i plotki? Nexö uzyskał tu rzadki sukces: nawet cechy ujemne Ditty są powodem przychylności czytelnika dla niej, dzięki wskazaniu na ich przyczyny. Są niezawinione!

Powieść ta posiada wyraźną tendencję, która w dużej mierze stanowi o jej wartości. Mobilizuje czytelnika przeciw stosunkom, które spychają na dno nędzy rodzinę Ditty i ją samą: najpierw dziewczynę z rybackiego osiedla, potem służącą i szwaczkę w Kopenhadze. Autor nie oparł się pokusie uwydatnienia tego zbyt dydaktycznymi nielicznymi na szczęście wtrętami. Sama fabuła tłumaczyłaby sens utworu dostatecznie i w szczęśliwszy sposób. Chęć postawienia wszystkich kropek nad „i" odbiła się też w paru miejscach ujemnie i na fabule. Rozdziały o służbie Ditty w domu Vangów, w którym służąca i państwo mówią sobie po imieniu, wzajemnie sobie usługują i chodzą razem do teatru — wprowadzają obcy rzeszcie utworu element utopii, graniczącej chwilami z groteską, na przykład wtedy gdy autor każe Diftcie zostać kochanką Vanga, czemu żona przygląda się z melancholijnym uśmiechem. Nic nie wskazuje na cień chociażby jakiejś ironii u opowiadacza tej cudacznej historii.

Do uwydatnienia tendencji miała też przyczynić się prawdopodobnie świetnie napisana nowelka o pracy Ditty w zakładzie, w którym panienki z dobrych domów pozbywały się kłopotliwych następstw miłości. Sensacja, dominująca w tym rozdziale, kłóci się jednak z atmosferą reszty utworu.

Trudniej zrozumieć, dlaczego autor wprowadził inne jeszcze odstępstwo od przyjętej przez siebie zasady realizmu: oberżysta - wyzyskiwacz rybaków zrujnowany przez innych nadwyzyskiwaczy — wygłasza do ludności wsi długą mowę w stylu i duchu... Nietzschego, okraszając całość paradoksami à la Oskar Wilde. Potem popełnia samobójstwo. W ten sposób postać, która była w powieści niezbędna, by pokazać mechanizmy życia wsi duńskiej — jest tylko jeszcze jedną niekonsekwencją wobec zasadniczej linii utworu.

Tam natomiast, gdzie Andersen-Nexö pisze o powszednim losie Ditty, jej ojczyma Larsa Piotra, Karola - ojca jej pierwszego dziecka— tam jest nieomylny.

Jednym z najwnikliwszych epizodów jest np. przemiana Larsa Piotra w drobnomieszczanina. Nie tylko kupuje on pluszowe meble do „salonu", ale też pozwala sobie wmówić, że Ditta, która jego dzieciom zastępowała matkę, nie przynosi zaszczytu rodzinie i jest zbędna przy konfirmacji swego brata i zarazem wychowanka.

Najciekawszą z drugoplanowych postaci jest Karol. Osoba jego odgrywa ważną rolę w konstrukcji powieści. We wspomnianym już utworze Olbrachta — Anna, gdy przybywa po raz pierwszy do Pragi jest typowym wiejskim „tłukiem". Z biegiem czasu dojrzewa umysłowo do zrozumienia otaczającego ją życia — by wreszcie w ostatnim rozdziale odpowiedzieć paniusi straszącej ją, że wojsko będzie strzelać do tłumów: „To i my będziemy strzelać!" Inaczej rozwiązał to zagadnienie Andersen-Nexo. Ditta jest zdolna tylko do współczucia, do miłości wszystkich ogarniającej. Nauczona przez życie — potrafi się bronić przed własnym sercem — ale ani na bunt ani na nienawiść nie potrafi się zdobyć. Ewolucję podobną do Anny przechodzi tu natomiast Karol. Odbywa on drogę od ciasnego, bliskiego zakłamania, religianctwa — od konsekwentnego poglądu na przyczyny nędzy — i do udziału w ruchu rewolucyjnym. Ditta umiera — zostaje Karol. Tak jak Anna - proletariuszka szykuje się on do walki, która ma nastąpić: słychać już jej zapowiedź w dobiegających z ulicy odgłosach robotniczej manifestacji.

Jan Józef Lipski

WACŁAW ROGOWICZ

A mógł był zostać biskupem

Wiosną 1840 roku woźny jednego z ministerstw paryskich został ojcem tęgiego chłopaka, który miał się stać największym rzeźbiarzem swych czasów. Dziecko chowało się samo, łobuzując się na ulicy, gdyż matka uzupełniała zarobki męża harując cały dzień jako **femme de menage** (przychodnia służąca) po pięć susów za godzinę. Gdy mały August wyróżnił się w szkole powszechnej temperamentem, bystrością i inteligencją, zwrócił na chłopca uwagę rodziców ich krewny, ksiądz, kierownik jednego z początkowych seminariów duchownych na prowincji, tzw. **petit seminaire**, z którego przechodziło się do właściwego seminarium (**grand seminaire**). Na walnej naradzie familijnej wybrano obiecującemu jedynakowi karierę życiową: może kiedyś biskupem zostanie! Woźny ministerialny pęknie z dumy.

*

August Rodin z początku nie sprzeciwiał się ambicjom rodzicielskim. Przeszedł nawet chlubnie do „wielkiego seminarium" i przez jakiś czas chodził w sutannie alumna. Ale, jak wiadomo, w duszach artystów z powołania diabeł nie śpi. W pewnym momencie oświadczył krewnemu, że teologia go znudziła i nie czuje w sobie powołania do stanu duchownego. Na dowód rozłożył przed księdzem szkicownik pełen brawurowych karykatur profesorów i kolegów z seminarium oraz typów ulicznych zapamiętanych z paryskiego dzieciństwa. Na perswazje strapionego opiekuna dał krótką i rozumną odpowiedź: „Dobry artysta jest więcej wart, niż lichy ksiądz" zabrał manatki i pieszo wrócił do Paryża.

Po uśmierzeniu burzy domowej (stary podobno sprawił synowi tęgie lanie) przyszły twórca niezapomnianych „Mieszczan z Calais" zapisał się do „Małej Szkoły". Tak nazywano popularnie Szkołę Sztuk Dekoracyjnych, w odróżnieniu od Ecole Nationale de Beaux-Arts, gdzie przyjmowano tych, co wyróżnili się podczas „terminowania" w pierwszej.

W owym czasie **Petite Ecole** zdobywała sławę znakomicie postawioną nauką rysunku z tym, że jej najświetniejszym uczniem był Carpeaux, mistrz wdzięku ciał kobiecych w ruchu, twórca czarującej grupy „Taniec" na fasadzie Wielkiej Opery paryskiej i czterech postaci kobiecych, dźwigających kulę ziemską a symbolizujących cztery rasy ludzkie w fontannie na Avenue de l'Observatoire. Rodin, gorliwie przykładający się do modelowania, znalazł dobrego przewodnika w sławnym rzeźbiarzu zwierząt, Barye (jego potężne brązowe bestie w walce zdobią trawniki Ogrodu Tuilleryjskiego). Natomiast praktyka u modnego Carrier-Belleuse'a, karierowicza, naginającego swoją sztukę do gustów mieszczańskich, wyrabiającego modele dla fabrykantów brązów „salonowych", była fałszywym krokiem ze strony młodego adepta rzeźby, usprawiedliwionym koniecznością zarabiania na życie. Ale zdrowy instynkt i samowiedza rasowego artysty-plastyka nie pozwoliły przyszłemu największemu mistrzowi **rzeźby** wejść na drogę łatwych sukcesów. Dowiodła tego już pierwsza samodzielna praca 20-letniego Rodina „Człowiek ze złamanym nosem".

*

Gdy po wojnie 1870 r., w której zresztą nie brał udziału (pracował wówczas nad kariatydami gmachu Giełdy w Brukseli), wystawił swój „Wiek brązowy", nagą postać męską, do której znalazł modela we wspaniałym grenadierze gwardii zauważonym na warcie przed koszarami, rzeźbiarze paryscy, zamiast podziwiać niebywałą w rzeźbie ówczesnej zwartość konstrukcji, precyzję w modelowaniu poszczególnych części figury przy jednoczesnym subtelnym przechodzeniu od jednego planu do drugiego, oskarżali artystę, że wykonał nie pracę oryginalną, lecz odlew z natury. Dalszy rozwój tych cech techniki, znalazł dobitny wyraz w „Myślicielu", umieszczonym nie przypadkowo na placyku przed świątynią wiedzy, przed Sorboną.

Za szczytowe osiągnięcie Rodina w rzeźbie figuralnej wolno uważać wspaniałą w ekspresji okrytych szatami ciał i w bogactwie wyrazów twarzy tragiczną grupę patriotów - zakładników dobrowolnych, bohaterskich „Mieszczan z Calais" (z czasów średniowiecznych wojen z Anglią). Śmiałość koncepcji rzeźbiarskiej w pomnikach Balzaka i Wiktora Hugo narobiła w swoim czasie wiele wrzawy nie tylko w kołach z urzędu przystawionych do sztuki, gdy idzie o monument publiczny, lecz i wśród plastyków wiernych tradycyjnym formom hołdu w brązie czy kamieniu („kamieniem obrazy" był już zresztą dla bardzo wielu Francuzów i „Myśliciel", nagi i do tego w postawie siedzącej).

Dziełem, nad którym wielki rzeźbiarz pracował sporadycznie całe życie, a wykonał je, choć żył lat 77, tylko we fragmentach (co w sztuce jest niemal regułą), była kompozycja łańcucha płaskorzeźb, nazwana „Bramą Piekła", a inspirowana przez lekturę Dantego.

Portretowe biusty kobiece Rodina w marmurze, które miały wielkie wzięcie u bogatych snobów, zastanawiają całkiem odmiennym traktowaniem — w sensie siły wyrazu — niż rodinowskie brązy. Sekret zdradził jednemu z przyjaciół sam mistrz. „To jest praca złotnika, której nienawidzę" i wyznał, że wykonanie w marmurze gipsowego modelu powierza swym praktykantom, ograniczając się do dozoru. „Oni zawsze zmiękczają moje akcenty" — irytował się, twierdząc, że nawet słynny „Pocałunek" jest w kamieniu gorszy od stworzonej przez niego rzeźby.

*

Przed trzema laty w małym miasteczku Mora w środkowej Szwecji, gdzie urodził się i pracował wielki szwedzki malarz i jeden z najlepszych w XIX wieku europejskich grafików, Anders Zorn, w muzeum jego imienia widziałem kilkadziesiąt akwafort z czasów pobytu artysty za granicą, gdzie zdobył sławę portrecisty. Wśród wielu rytych podobizn znakomitości kontynentu i Anglii wysuwają się na czoło wykonane w Paryżu portrety trzech wielkich Francuzów: Renana, Verlaine'a i Rodina.

Zachwycły mnie zwłaszcza dwie głowy: tragiczna — patrona „poetów przeklętych" i rozwichrzona, tchąca jakąś dionizyjską żywiołowością — twórcy „Mieszczan z Calais" (gdy go portretował Zorn Rodin miał około 50 lat). Zrozumiałem w Mora dlaczego „praca złotnika", musiała mu być nienawistna i jak musiało go drażnić „zmiękczanie jego akcentów" przez pozbawionych wyczucia woli artysty pomocników, nieświadomych intencji twórcy „poprawiaczy".

*

Rodina z „Zornmuseet" nie było mi oczywiście dane widzieć w naturze. Dobiegał siedemdziesiątki, gdy miałem sposobność poznać go 40 lat temu osobiście, uzyskawszy kartę wstępu na odczyt p.t „Dlaczego należy kochać nasze katedry?", wygłoszony przez wielkiego artystę w szczupłym gronie kilkudziesięciu osób, zebranych w jednej z jego paryskich pracowni, w dawnym arystokratycznym pałacu przy rue Grenelle.

Patrząc na tego krępego, atletycznej budowy brodacza, słuchając, z jakim miłosnym entuzjazmem mówi o francuskim gotyku w jego monumentalnych tworach architektury, nie mogłem wraz zapomnieć oglądanej przed rozpoczęciem odczytu serii rysunków sangwiną, wiszących niskim fryzem na trzech ścianach sali, a przedstawiających tę samą nagą kobietę w kilkudziesięciu pozach. Sprawdziłem wychodząc datę tych rodinowskich studiów do przyszłych fragmentów „Bramy Piekła": rok wówczas bieżący, 1909.

I pomyślałem sobie: Oto Francja, oto rozpiętość geniuszu francuskiego w sztuce!

*

To było — zwracam uwagę — czterdzieści lat temu, gdy Francja, już tracąc pod nogami grunt politycznej niezawisłości, oddaniem się w niewolę plutokracji (zawsze skorej do zdrady narodowej w imię interesów kapitału), zachowywała jeszcze dziedziczny prymat kuźni idei, zapewniających jej przodującą rolę w dziejach kultury umysłowej.

Wacław Rogowicz

Ukazał się 5 (36) numer czasopisma naukowego

„MYŚL WSPÓŁCZESNA"

TREŚĆ NUMERU

ARTYKUŁY:

Witold Wudel — 1 Maj — dniem walki o pokój.
Stanisław Cosowski — Refleksje noworoczne.
Eugenia Krassowska — Osiągnięcia i zadania Rady Głównej.
Ilja Epsztejn — Z zagadnień teorii organizacji pracy.
Dokumenty z Kongresu Pokoju:

KRONIKA ZNP

(bl) — Działalość i stan posiadania poszczególnych środowisk ZNP.
Witold Zakrzewski — W sprawie struktury organizacyjnej placówek naukowo - badawczych.

Adres Redakcji: Warszawa, ul. Narbutta 8 m. 6. Tel. 413-67

Adres Administracji: R. S. W. „Prasa", Warszawa, ul. Smolna 12. Tel. 831-47.

Cena egzemplarza zł. 100 —

roczna 1.000 zł. Prenumerata półroczna 500 zł. —

Konto P. K. O. I-1374 K 14-1

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZO - OŚWIATOWA
»CZYTELNIK«
Ostatnie nowości

Klub Dobrej Książki
TADEUSZ PEIPER
KRZYSZTOF KOLUMB
ODKRYWCA
str. 264
K. D. K

Biblioteka w Prenumeracie
WIKTOR NIEKRASOW
W OKOPACH
STALINGRADU
Tłum. J. Jędrzejewicz
wyd. III
str. 324
B. w P.

SZTUKA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

WANDA SZUMAN

ROLA ANIMIZMU

w kształtowaniu psychiki dziecka

Animizm, czyli przypisywanie świadomości rzeczom nieożywionym, jest — jak wiadomo — właściwością dziecka. Jak wykazały badania Piageta, animizm trwa u dzieci znacznie dłużej, niż to się na ogół przypuszcza. Piaget rozróżnia kilka stadiów animizmu:

W pierwszym stadium dziecko jest gotowe upatrywać życie we wszystkich rzeczach. Przenosi np. kamienie na słońce, by im w cieniu nie było zimno, by się nie nudziły. Zapytane, czy drzewo czuje, odpowiada dziecko wprawdzie nieraz: — nie, na zapytanie jednak, czy drzewo czuje, gdy się je pali — odpowiada: tak, bo je boli.

W drugim stadium animizmu dziecko przypisuje życie już tylko przedmiotom ruchomym. Odmawia wtedy świadomości drzewu, przyznaje ją jednak rowerom, autom itd.

W trzecim stadium dziecko ogranicza pojęcie życia do tych przedmiotów ruchomych, których źródła ruchu nie jest w stanie stwierdzić, np. rzeka, chmury, wiatr.

W czwartym stadium, trwającym czasem do 12 roku życia, przypisuje dziecko świadomość tylko roślinom i zwierzętom, niekiedy też jeszcze słońcu i księżycowi.

Stwierdzenie animizmu u dzieci przedstawia dużo trudności. Niełatwo bowiem rozróżnić, kiedy dziecko istotnie wierzy w świadomość jakiegoś przedmiotu, a kiedy po prostu wmawia mu tę świadomość dla zabawy, zdając sobie dokładnie sprawę, że dany przedmiot jest martwy. Dziecko przecież nie zawsze bawi się jakąś rzeczą dlatego, że ona jest podobna do postaci, którą symbolizuje, np. do konia, lalki czy samolotu, ale dlatego, że samo w nią niekiedy „wkłada" cechy wybranej zabawki. Ten sam klocek czy kamień może być kolejno lalką, konikiem, pociągiem lub samolotem, owieczką, kuchenką itd.

Długotrwałość animizmu u dziecka i różne jego odmiany ustalono dzięki psychologii eksperymentalnej, nie znaczy to jednak, aby dorośli nic nie wiedzieli o animizmie dziecięcym do tej chwili. Posiłkowali się nim przecież od zarania ludzkości dla zabawienia i wychowania dziecka. Ileż to zwrotów rodziców czy niań opiera się na animizmie, np.: „Nie płacz, wybijemy stół za to, że cię uderzył. Nie wyrzucaj kwiatków, bo się smucą" itd.

Coraz częściej bajki, powiastki, ilustracje i przedstawienia dają wyraz animizmowi i w związku z tym otwiera się właśnie pole do dyskusji dla wychowawców.

Powinniśmy przede wszystkim zdać sobie sprawę z tego, że animizm dziecięcy jest podobny do animizmu ludzi pierwotnych i że wobec tego zrodzony z wewnętrznej potrzeby duchowej, nie zawsze może być poza okres tej potrzeby odrzucony samodzielnie. Animizm u ludzi pierwotnych był często treścią i poezją ich życia, a równocześnie ich straszakiem i gnębicielem. Podobnie dzieje się z małym dzieckiem. Lubi upatrywać w jakimś przedmiocie rzecz żywą, ale nie zawsze umie się we właściwej chwili „przestawić na rzeczywistość" i gdy przypadkiem ktoś przerwie mu jego złudzenia, rozpacza.

Nieraz sprawa przedstawia się gorzej, wtedy mianowicie, gdy dziecko zupełnie nie umie sobie poradzić z powstałym w nim wyobrażeniem animistycznym. W broszurce „Wpływ bajki na duszę dziecka" czytamy: Gdy rodzice z czteroletnią córeczką wracali kiedyś ze spaceru wieczorem, któreś z nich powiedziało: „Śpieszmy się, bo noc już idzie". Dziecko wzięło to dosłownie i przyśpieszając kroku, zawołało z lękiem. „Uciekajmy, bo nas noc goni".

Animizm, podsunięty mimo woli przez rodziców, został przez dziecko przyjęty i gdyby rodzice nie byli zawczasu spostrzegli zmiany w zachowaniu się dziewczynki, pojawiłyby się zapewne wielokrotnie lęki przed „nocą, co się zbliża, co goni".

A z ilu to strachami dziecko przedszkolne nie może się uporać i cierpi często, nie umiejąc się wypowiedzieć.

Oto przykład: Pięcioletnie dziecko stało się bardzo nerwowe. Co noc zrywało się z krzykiem i lękiem i nie można je było długo uspokoić. Dopiero w łóżku u matki powoli usypiało. Rodzice udali się do lekarza, ale niepokoje trwały nadal. Któregoś dnia wychowawczyni zawołała dziecko do pomocy przy układaniu książek w bibliotece dziecięcej. Jedna z książek była nieporządnie wciśnięta w kąt i wychowawczyni powiedziała: „No, tę książeczkę musimy teraz ładnie ustawić" — ale dziecko przerażone zawołało: „Nie, nie, to ta z nocy!" Wychowawczyni obejrzała książkę i zrozumiała. Książka zawierała ilustracje zdeformowanych przedmiotów i postaci o potwornych twarzach. „To ta książka ci się śni i jej się boisz?" — zapytała. Dziecko potwierdziło i wzburzone powtarzało: „Tak, to ona przychodzi w nocy". Wychowawczyni poszła z dzieckiem do kuchni i spaliła książkę. Odtąd chłopczyk sypiał spokojnie i szybko wrócił do zdrowia.

W powyższym przykładzie przypadek dopomógł do wykrycia źródła lęków dziecka, słuszna zaś reakcja wychowawczyni odniosła pożądany skutek. Nieraz jednak dorośli nie przywiązują większej wagi do wypowiedzi dziecka i zamiast przyjść mu z pomocą wyśmiewają je lub lekceważą. Czasami zresztą nawet spokojna i rozsądna reakcja dorosłych niewiele pomaga.

Dziecko w wieku przedszkolnym jest wrażliwe, jego system nerwowy jest bardzo delikatny. Ileż chorób nerwowych rozwija się już w tym wieku! Przecież ¾ wszelkich wad mowy (bełkotanie i jąkanie) powstaje w wieku przedszkolnym i zarówno lekarze, jak i psycholodzy przypisują je przyczynom natury nerwowej.

Wyobrażenia animistyczne mogą być pierwszą przyczyną i stałym źródłem stanów lękowych. Należy o tym pamiętać przy wyborze lektury dla dzieci, a zwłaszcza przy ocenie ilustracyj.

Niechże na obrazkach dla dzieci nie wypatrują z drzew i krzewów dzikie stwory oraz drażniące pokrzywione twarze, itp.

Nie znaczy to wcale, byśmy mieli bez potrzeby przerywać dziecku jego nastawienia animistycznego i wkraczać do jego samorzutnych zabaw. Byłoby to takim samym nietaktem jak uświadomienie w czasie trwania przedstawienia zasłuchanemu i przejętemu widzowi, że to jest wszystko udawane, że to jest tylko przedstawienie. Animizm dziecięcy — bezkrytyczne, subiektywne, naiwne ujmowanie otoczenia — jest zarazem poezją dziecka, jego prawem do swoistych przeżyć psychicznych i okazją do rozwoju uczuciowego. Pod wpływem animizmu dziecko łatwiej odczuwa czyjeś myśli i uczucia i staje się bardziej czynne.

Toteż właściwe ustosunkowanie się do animizmu jako do sił, tkwiących w dziecku, daje nie tylko wychowawcom, ale pisarzom i ilustratorom książek dla najmłodszych poważnego sprzymierzeńca w wychowywaniu dziecka.

Wanda Szuman

MARIA KANN

O nowy typ dobrej książki dla najmłodszych

Konferencja zwołana przez Referat Literatury dla dzieci i młodzieży Ministerstwa Kultury i Sztuki, a przygotowaną wspólnie z Centralnym Ośrodkiem Higieniczno - Wychowawczym RTPD, miała za zadanie nawiązanie współpracy pomiędzy artystami a znawcami dziecka. Dr. Irena Skowronkówna i Jan Marcin Szancer przedstawili projekt stworzenia cyklu książek obrazkowych o ujęciu realistycznym, przeznaczonych dla dzieci w wieku przedszkolnym*).

Małe dziecko żyje w świecie wyobraźni, ale interesuje się także bardzo mocno światem realnym. Wchodząc w nieznane, tajemnicze życie pragnie podświadomie zdobyć jak największy zasób wiadomości i dlatego stawia tysiące pytań zarówno ludziom jak książkom i obrazom.

W naszej literaturze możemy łatwo znaleźć wiele wartościowych, bogato ilustrowanych pozycyj, w stylu bajkowym i baśniowym nie brak także i dobrych wydawnictw o rysunkach podkreślających humor zawarty w tekście. Wciąż jednak mamy za mało książek, które stałyby się dla dzieci źródłem rzetelnej wiedzy, zwłaszcza, iż dobre teksty literackie potraktowane realistycznie są zazwyczaj ubogo ilustrowane. Zagadnienia najbardziej interesujące dzieci zostały w znacznej mierze wyzyskane przez tanie barwne wydawnictwa obrazkowe.

Rysunki w tych książkach są niestety banalne i odznaczają się niskim poziomem artystycznym. Kicze naturalistyczne zdarzają się wprawdzie rzadko, ale rynek zalewają równie potworne groteski, deformujące rzeczywistość według przyjętych złych wzorów, np. zwierzęta są zapożyczone najczęściej z filmów Disneya. Książki te ukazują świat widziany w jakimś krzywym zwierciadle; np. w jednym z utworów autor porównuje wieś i miasto: otóż wieś reprezentuje głupawy, długowłosy kmiotek z widłami, a miasto — dzieci w smokinkach bawiące się na... dancingu.

Na pytania dziecka stawiane serio, z zaufaniem — książki te odpowiadają drwiną, dają nędzną karykaturę zamiast prawdy o życiu, bogaż nieprzydatnych śmieci zamiast pożądanych wiadomości. Nie tylko więc wypaczają poczucie smaku u dziecka, ale dostarczają mu fałszywych pojęć.

Pierwszy cykl książeczek, które mają spełnić ważne zadanie wychowawcze i pomóc dziecku przy wchodzeniu w świat — powierzono grafikom z tego względu, iż w wieku przedszkolnym obraz ma większe znaczenie dla dziecka niż tekst. W przyszłości książki tego typu będą zapewne dziełem harmonijnej współpracy: literata i grafika.

Tematy do tego pierwszego cyklu zostały wybrane przez pedagogów na podstawie badań. Pierwsze zainteresowania małego człowieka zwracają się przede wszystkim w kierunku przyrody. Lubi on zabawy związane z porami roku. Zaciekawiają go zwierzęta, rośliny, zjawiska przyrody, chce poznać także pracę ludzi. Dlatego też w spisie tematów (ujętych tak, aby nie krępować inwencji twórczej artystów), na pierwszym miejscu znalazły się **zwierzęta**, zarówno domowe, jak ciekawe okazy fauny z całego globu ziemskiego, następnie **cztery pory roku, środowisko przyrodnicze** (łąka, las, góry, morze) **środowisko społeczne** (wieś i miasto), **środki komunikacyjne** na ziemi, na wodzie i w powietrzu, **praca, ludzie** i wreszcie **życie dzieci** (dzieci w przedszkolu, w rodzinie, dzieci różnych ras itd.).

Uczestnikom konferencji udostępniono zwiedzenie przedszkola RTPD i wystawy prac dzieci. Mogli więc zobaczyć dzieci w czasie zajęć i zabawy i sprawdzić, jakie są ich zainteresowania.

Zwrócenie uwagi na życie, jako na źródło natchnienia może się stać ważnym czynnikiem przy powstawaniu nowego typu obrazkowej książki. Znając dziecko i patrząc jego oczyma artysta może stworzyć artystyczną koncepcję rzeczywistości z podkreśleniem szczegółów najbardziej dziecko interesujących, a równocześnie najbardziej istotnych i charakterystycznych.

Podczas dyskusji pedagogowie, którzy współpracując z grafikami jako doradcy, zdolni są wyjaśnić niejedną tajemnicę dziecięcych upodobań i możliwości apercepcyjnych — zwrócili uwagę na zagadnienie funkcyj psychicznych, jakie ilustracja ćwiczy w dziecku. Rysunek bowiem poza dostarczaniem wartości poznawczych spełnia tę samą rolę, co i dobra zabawka: służy pomocą przy rozwoju dziecka.

Znaczenie obrazkowej książki wzrosło obecnie tym bardziej, iż powstały nowe szerokie kręgi odbiorców ze środowisk wiejskich i robotniczych, książka zaczyna docierać tam, gdzie brakuje jeszcze zabawek i tam, gdzie nikt jeszcze nie prowadzi z małymi dziećmi odpowiednich ćwiczeń, gier i pogadanek.

Konferencja, przygotowana szeregiem wstępnych rozmów i dyskusyj, obudziła wśród grafików ogromne zainteresowanie. Po raz pierwszy uzyskali oni możność samodzielnego zaprojektowania książki dla dzieci.

Z radością przyjęto także wiadomość, iż graficy będą mogli mieć pieczę nad technicznym wykonaniem rysunku, który jakże często ulega zniekształceniem przy „rozkładaniu na kolory" i to tak dalece, iż twórca nie poznaje swego dzieła.

Z dwudziestu sześciu grafików zaproszonych z całej Polski zgłosiło swój udział w pracach nad projektowanym cyklem — dwudziestu czterech: Bocianowski, Bylina, Czerwiński, Fijałkowska, Gronowski, Haga, Hiszpańska, Karolak, Krasnodęska - Gardowska, Kuczborska, Lipiński, Majewski, Marczyński, Piotrowski, Różańska, Owidzki Siemaszkowa, Siemiątkowski, Sopocko, Szancer, Tomaszewski, Uniechowski, Witz, Zawadzka-Manteuflowa.

Zapał artystów pozwala sądzić, iż wkrótce powstaną książki, które nie tylko będą kształtowały wyobraźnię dziecka i jego smak artystyczny, ale staną się także źródłem rzetelnej wiedzy o świecie.

Maria Kann

*) Cykl tych książek wyda „Nasza Księgarnia".

FENICJA Z BLISKA

W. Jan. Statek Fenicki. Przekład z rosyjskiego Marty Malickiej, rysunki art. mal. W. Bechtiejewa, Warszawa, „Prasa Wojskowa", 1949; str. 174.

Jakkolwiek nauczanie historii w szkołach nie polega już na wtłaczaniu w pamięć uczniów nazwisk królów i dat bitew, to jednak zapoznanie uczącej się młodzieży z charakterem poszczególnych epok jest często niedostateczne, zwłaszcza jeżeli chodzi o przedklasyczny okres historii starożytnej, często graniczący z prehistorią: skąpe teksty, pochodzące z tych czasów, oraz opisy odkryć archeologicznych są dla niespecjalistów albo zupełnie niezrozumiałe albo — w najlepszym razie — nieciekawe.

W tych warunkach odtworzenie epoki w sposób mogący zainteresować młodzież musi być dziełem literata, który zdołał zapoznać się z tematem, przy czym wątek fabularny służy przede wszystkim za pretekst do odmalowania środowiska. Do polskich utworów tego typu, wydanych przed wojną, przybyło obecnie tłumaczenie książki W. Jana „Statek fenicki".

Podróże i przygody młodego Fenicjanina, poszukującego zaginionego ojca-rzemieślnika, wysłanego przez władcę Tyru na roboty do Jerozolimy (rzecz dzieje się około 1000 r. przed Chr. za czasów Salomona), są dostatecznie interesujące, aby zachęcić młodych czytelników do zapoznania się z książką, a tym samym z życiem w owych czasach, pokazanym niejednokrotnie od strony spraw jak najbardziej codziennych. Bogaty materiał ilustracyjny, oparty na danych wykopaliskowych, jest bardzo ważnym uzupełnieniem tekstu objaśnionego niezbędnymi przypisami (przy czym dłuższe uwagi umieszczone są na końcu książki, dzięki czemu nie przerywają toku opowiadania).

Unikając na ogół moralizowania autor potrafił zwrócić uwagę na fakt, że potęga starożytnych mocarstw opierała się na brutalnej eksploatacji niewolników i rzekomo wolnych chłopów. Przypomnienie o tym pomaga położyć kres legendom o szczęśliwości i powszechnym dobrobycie, jakie w opinii wielu miały panować w dawnych czasach.

W sumie książka bardzo wartościowa dla młodzieży interesującej się historią starożytną i niemal niezbędna dla bibliotek szkolnych.

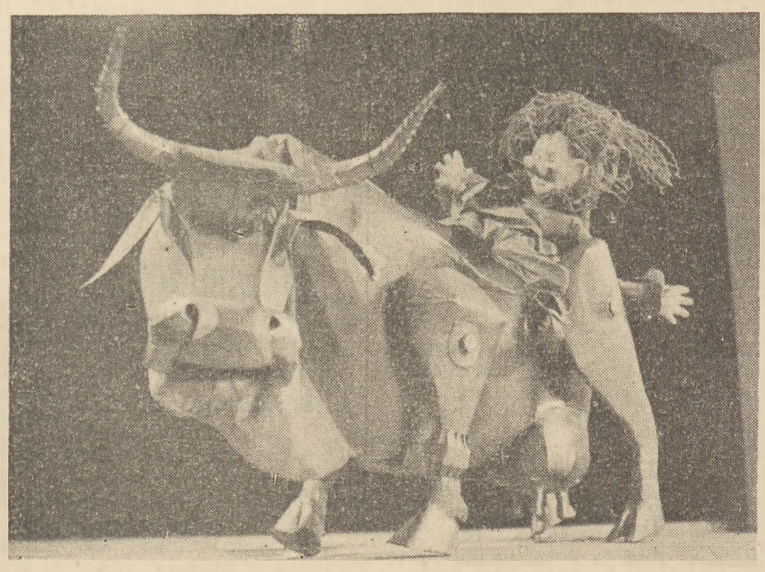
Olgierd Wojtasiewicz

ZWIERZĘTA Z BAJKI

Poziom warszawskich teatrów dla młodego widza jest na ogół niezbyt wysoki. Najczęściej zawodzą autorzy, lecz także wykonanie aktorskie bywa w tych teatrach przygotowane nie dość starannie. A przecież młodego widza należy traktować przynajmniej tak dobrze, jak dorosłego. I tylko na jednym odcinku teatry dla młodzieży spełniają swą funkcję nienagannie: pozyskały do współpracy doskonałych plastyków, którzy starają się wyrobić u młodego widza zawczasu dobry smak. Szczególna pochwała należy się „Teatrowi Dzieci Warszawy" i jego scenografce Janinie Petri-Przybylskiej. Zwierzęta na scenie, to zawsze kłopot, chociaż po tej scenie chodzą już od czasów „Żab" i „Ptaków" Arystofanesa. Sławetny „Szantekler" Rostanda i jego niby to naturalistyczne kostiumy ptasie stworzyły fatalny precedens. Wprawdzie kostiumy Daszewskiego do „Ptaków" Arystofanesa (Teatr Polski w Warszawie, sezon 1932-33) powinny były raz na zawsze przegnać szanteklerowski naturalizm, ale niestety nauka Daszewskiego poszła w las, a kury i kaczki paradowały po scenie nadal w kostiumach z „prawdziwych" piór. Więc chwała kurnikowi Petri-Przybylskiej! W „Basi beksie" kogut i indyk nie mają na sobie ani jednego piórka, przypominają raczej ludowe zabawki dla dzieci. Nasze zdjęcia tych dwóch kostiumów nie dają niestety pojęcia o ich kolorze. (W kostiumach tkwią W. Kontowt i M. Łęcki; solo koguta w pierwszym akcie „Beksy" i megalomańskie stąpanie indyka wymagały chyba długich studiów i wizji lokalnych w kurniku...). Na trzecim zdjęciu widzimy krowę stworzoną przez Zofię Stanisławską (Teatr „Niebieskie Migdały"), krowę czerwoną w złote kwiatki, ze złotymi rogami i racicami, rozkoszną zabawkę, która mimo całej stylizacji pozostała wierna swemu modelowi.

A. M. S.

„O Basi beksie" Marii Billiżanki w Teatrze Dzieci Warszawy (Władysław Kontowt — kogut)



„Kopciuszek" Janiny Kilian-Stanisławskiej w Teatrze Lalek „Niebieskie Migdały" (pajac na krowie)

„O Basi beksie" Marii Billiżanki w Teatrze Dzieci Warszawy (Mieczysław Łęcki — indyk)

DEPORTACJA OŁTARZA MARIACKIEGO

(Dokończenie ze strony drugiej)

wadzić w największej tajemnicy". Ta delikatność uczuć niemieckich historyków sztuki żywo przypomina skrupuły złodzieja, który mając na względzie poczucie własności swej ofiary — kradnie również „w największej tajemnicy".

Po skończeniu pertraktacji, Lutze, Schmeissner i Barthel udali się pewnego wieczoru do zarządu kościoła Mariackiego i zażądali wydania kluczy. Następnie zamknęli kościół, który pozostał zamknięty przez cały czas demontażu ołtarza.

Aby zabezpieczyć rabunek, ściągnięto z koszar zamkowych oddział SS i zakwaterowano go na ratuszu. Oddział ten, poza pilnowaniem kościoła, użyczał ludzi do pracy.

Tajemnicy oczywiście nie udało się zachować. Streicher opowiada, że w bramie kościoła często stawała jakaś młoda Polka, co robiło wrażenie, jakby sprawowała polską straż nad ołtarzem.

Demontaż, przy którym posiłkowano się dźwigiem i rusztowaniem, przywiezionymi z Norymbergi, trwał około dwóch tygodni. Wedle Streichera, kiedy zaproponowano pewnemu polskiemu malarzowi, aby zamalował odsłonięty po zdjęciu ołtarza mur absydy, malarz ten odpowiedział, że malowanie jest zbędne, gdyż ołtarz „i tak powróci niedługo do Krakowa". W opustoszałe miejsce wstawiono na propozycję Barthela ołtarz Matki Boskiej Bolesnej z Kaplicy Kazimierzowskiej na Wawelu. W końcu, nocą z 14 na 15 marca, żołnierze SS załadowali ołtarz na wozy meblowe; tejże nocy nastąpiło odtransportowanie koleją, via Glatz — Woldenburg — Drezno — Hof, do Norymbergi, gdzie ołtarz złożono w schronie przy Schmiedegasse.

W dwa dni po powrocie z Krakowa, Lutze i Schmeissner pojechali do Berlina po figury ołtarza. Ciężkie skrzynie przewieziono na dworzec kolejowy, gdzie je przeładowano na wagony bagażowe, oddane do dyspozycji na zarządzenie Lammersa. Jedna ze skrzyń, największa, nie mieściła się w wagonie. Trzeba ją było wyładować. Okazało się, że zawiera grupę środkową, najwspanialszą — zaśnięcie Marii. Tak więc ta bezcenna grupa, pomimo umocowań narażona lekkomyślnie na niebezpieczeństwo uszkodzenia, odbyła podróż do Norymbergi bez opakowania. Transport odbył się w Wielki Piątek 1940 r.

Wypakowanie i ustawienie figur w schronie przy Schmiedegasse nastąpiło w obecności Kohlhausena, Lutzego, Linkego, Schmeissnera i restauratora Barlussa. Przy sprawdzaniu stanu rzeźb okazało się, jak oświadczył Lutze, że „zostały one doskonale zdjęte i opakowane przez polskich specjalistów".

27 marca 1940 r. Kohlhausen i Lutze podpisali protokół oględzin i przejęcia całego ołtarza. Fakt, że podpisali go właśnie oni, a nie Liebel lub Schmeissner, jest jeszcze jednym dowodem więcej ich przodującej roli w tej grabieży. Akt ten przechowywano w miejskiej registraturze pod numerem: V d 4 Nr 269. Dokumentu tego po skończonej wojnie nie odnaleziono. Jak twierdzą Niemcy, uległ on wraz z innymi aktami miejskimi zniszczeniu podczas wielkiego ataku lotniczego na Norymbergę w dniu 2 stycznia 1944 r. Podobnie nie odnaleziono niestety dotychczas aktu darowizny Kancelarii Rzeszy.

W toku wojny, kiedy w schronie przy Schmiedegasse zaczęło brakować miejsca dla dzieł sztuki zwożonych z zagrożonych przez lotnictwo alianckie miast całej Rzeszy, pewną część architektury ołtarza przeniesiono do zamku w Wiesenthau pod Forchheim.

Ołtarz, zapakowany w 107 skrzyniach zawierających 444 części składowych, powrócił do Krakowa — znowu pod pieczą prof. K. Estreichera — dopiero w dniu 30 kwietnia 1946 r. Ołtarz nie wyszedł z rąk niemieckich bez szwanku: transporty i wilgoć podziemi Banku Rzeszy spowodowały liczne odpryski gruntu z polichromią oraz pęcherze; drobne rzeźby uległy połamaniu, a w figurkach predelli zauważono niszczące działanie kołatka.

(Na podstawie materiałów Głównej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce).

Norbert Szuman

kino ▼ FILM ▪ kino ▼ FILM ▪ kino ▼ FILM ▪ kino ▼ FILM ▪ ki

MARIUSZ MARGAL

FILM W AUSTRII

Wiedeń, w czerwcu 1949 r.

Państwu, którego istnienie opierało się na unormowanym bezwładzie i niezmienności, kultura zaś była osiągnięciem jednego miasta; przedziwnej, wielonarodowej stolicy; miastu, które żyło mieszczeńską tradycją, iluzorycznym poczuciem indywidualnego bezpieczeństwa i uświęconą stabilizacją, niełatwo było przyzwyczaić się do nowej rewolucyjnej rozrywki nęcącej masy iluzją ruchu i życia. Wiedeń nie potrzebował nowych rozrywek! Miał przecież teatr, a więc sztukę najwspanialszą, bo zespalającą wszystkie inne, sztukę szlachetną i wzniosłą, sztukę żywą i odwieczną. Nie, moda kinematografu podważającego podstawy ustalonej mieszczańskiej moralności i pozbawionego wszelkich wartości artystycznych, nie mogła się przyjąć w Wiedniu jak w Paryżu, mieście lekkich obyczajów i niezaspokojonej ciekawości, nie mogła zatriumfować w tysiącletniej Austrii, jak w młodej, niepanowanej jeszcze Ameryce, mimo, że i w monarchii znajdowały się wyjątki (np. Franciszek Molnár), które interesowały się choć z pewnym zażenowaniem, nowym wynalazkiem.

Trzeba było niclada dziwaka i ryzykanta, który by sprowadził z Francji do Wiednia, dziesięć lat po pierwszym seansie kinematograficznym w Paryżu, aparaty do chwytania „obrazów w ruchu". Nowator! — mówiono o nim z respektem, bo odziedziczył po ojcu tytuł grafa i pokaźną fortunę, która topniała ku zgrozie rodziny w ekstrawaganckich wyprawach łowieckich do Afryki, w niebezpiecznych (30 km godz.!) eskapadach automobilowych w Alpy, w ryzykownych lotach roztrzęsionym dwupłatowcem lub prymitywnym balonem. Ale, nie rozstając się z cennym aparatem firmy Pathé, graf Aleksander Sasza Kolowrath uwiecznił wszystkie swoje emocjonujące przeżycia na taśmie filmowej, a zainteresowanie ludzi tymi filmami przekonało go o możliwościach finansowej eksploatacji wynalazku braci Lumière. Mimo powszechnego sceptycyzmu a nawet wrogości (wiedeński Landesschulrat wydał właśnie książkę „Mitwirkung der Schule bei Bekämpfung des kino-unwesens"), rozpoczął w r. 1912 budowę pierwszej w Austrii „fabryki filmów" (Sascha-Filmfabrik), wiele jednak miało upłynąć lat, zanim w tym oszklonym baraku na Sieveringu rozpoczęto nakręcanie filmów. Wybuchła bowiem wojna i graf Kolowrath na własne ryzyko i narażając się na kpiny zajął się organizowaniem filmowej jednostki wojskowej. Kpiny były stanowczo przedwczesne: „Obrońcy Karpat", „Trzy bitwy nad Isonzo", „Wojna na wysokości 3000 m." i inne tego rodzaju filmy podtrzymywały zapał i entuzjazm ludów Jego Cesarskiej Mości znacznie lepiej niż oficjalne odezwy i generalskie mowy. „Kinematograf" został półoficjalnie uznany.

Półoficjalnie tylko, bo oficjalne byłoby w Wiedniu uznanie go przez sfery artystyczne. Tymczasem, kiedy w r. 1917 graf Kolowrath wrócił do swego studia, by produkować w nim filmy długometrażowe i — powiedzielibyśmy dziś — fabularne (bo tematy wojenne były coraz mniej popularne i rentowne), żaden reżyser teatralny nie chciał się związać z lekceważoną „fabryką filmów", współudział aktorów teatralnych (Aleksandra Girardi, Raoula Aslana, i innych) należał do rzadkości, a intelektualiści występowali ostro przeciw filmowi, który był wg. nich „Verderber den Jungend und Moral". Angażowano więc ludzi nowych, pozbawionych tradycji artystycznej i na ogół nieznanych, co odróżniało od filmu publiczność Wiednia, związaną z świetną tradycją teatralną, ale równocześnie lansowało i wychowywało pierwsze pokolenie twórców i artystów filmowych.

Niewielu z nich pozostało później w Austrii: Karol Wiene, reżyser „Gabinetu Doktora Caligari", pracował do przewrotu hitlerowskiego w Niemczech, a potem we Francji, gdzie zmarł; Aleksander Korda związał się z produkcją brytyjską, Michał Kertesz przeniósł się do Hollywood, Max Neufeld twórca filmu „Csibi" wyjechał do Włoch, a Gustaw Ucicky kręcił filmy dla UFY, tworząc m. i. słynny polakożerczy „Heimkehr". Także z nowych kadr aktorów filmowych, którzy rozpoczynali swą karierę w studiach Wiednia — Anny Ondra, Lili Dagover, Franciszka Gaal, Willy Forst, Marlena Dietrich (która sukces w „Café Electric" w r. 1927 zaprowadził poprzez „Blaue Engel" do obecnej sławy hollywoodzkiej) — większość przenosiła się za granicę, przeważnie do Berlina.

Nic dziwnego zresztą Austria powojenna potrafiła kultywować i rozwijać kulturalne zdobycze monarchii habsburskiej, ale nie umiała dojść do osiągnięć własnych i oryginalnych w zupełnie nowej dziedzinie sztuki, z którą nie była związana ani (wciąż czczoną) tradycją artystyczną ani swą sytuacją społeczną. Rozwój filmu był jednym z wykładników żywotności państwa i pokrywał się z linią jego aspiracji politycznych — a jakież aspiracje miała Austria, jeszcze wówczas Deutsch-Österreich? Po zlikwidowaniu monarchii habsburskiej Austria była zresztą zbyt biedna, by stworzyć u siebie produkcję filmową na większą skalę. Podczas więcgdy w Niemczech szukano nowych dróg i własnego stylu filmowego, produkcja wiedeńska ograniczała się przez cały czas istnienia filmu niemego do błahych filmów muzycznych i pseudobiograficznych („Sen o walcu", „Walc Straussa", „Cygańska miłość" — tytuły, które będą się powtarzały jeszcze wiele razy) albo do płytkich i konwencjonalnych dramatów lub komedii (miłosnych lub kryminalnych) w rodzaju „Droga strachu" „Cherchez la femme", „Królowa niewolników", „Zemsta faraona" itp. (Jedynym wyjątkiem był nakręcony w r. 1927 film o „Sprawie Sacco i Vanzetti", który rozpoczynał się zdjęciami burzonej Statuy Wolności).

Nic dziwnego więc, że produkcja austriacka spadała i pod względem ilościowym coraz bardziej (w r. 1920 nakręcono prawie 70 filmów — w r. 1927 nie przekroczono 10), mimo że zapotrzebowanie coraz to szerszych mas na film wzrastało i wynosiło w tymże 1927 roku 360 filmów. Dostarczyły ich Stany Zjednoczone (200 filmów) i Niemcy (140 filmów). Wkrótce jednak Niemcy całkowicie opanowały rynek austriacki i wyparły z niego Hollywood: wprowadzenie filmu dźwiękowego związało kinematografię austriacką z „Tobis-Klanfilm". Związek ten nie wpłynął na podniesienie poziomu filmów austriackich, natomiast uzależnił produkcję wiedeńską od Berlina. Trudno właściwie mówić już o filmie austriackim, skoro reżyserzy i artyści austriaccy coraz częściej pracują w studiach Berlina i tylko nieliczni — E. W. Emo, Kartl, Hubert i Ernst Marischka (reżyser filmów z Janem Kiepurą i Martą Eggerth) — kręcą stale w Wiedniu. Tworzą co prawda bardzo wiele, ale ich produkcja ogranicza się w dalszym ciągu do filmów muzycznych i lekkich komedii, bardzo miłych i przyjemnych, szczególnie we wspomnieniach, ale bez specjalnej wartości artystycznej. Dość powiedzieć, że spośród przeszło 120 filmów wyprodukowanych w Austrii w latach 1932—1937 nie więcej niż dwa zasługują na wzmiankę. A przecież Willy Forsta „Maskarada" z Paulą Wessely i „Niedokończona Symfonia" z Martą Eggerth bynajmniej nie należały do arcydzieł!

Po II wojnie światowej te same co po pierwszej przyczyny złożyły się na to, że film austriacki nie odstąpił od swej niesławnej tradycji. Z 54 filmów wyprodukowanych w latach 1946—1949 (do maja) pierwsze miejsce zajmują tematy muzyczne i rewiowe (15 filmów) oraz komedie (12 filmów). Filmów „dramatycznych" nakręcono 9, kryminalnych 4, biograficznych 2.

Te cyfry zawierają wielką część prawdy o Austrii. Zgubiony w chaosie gospodarczym, w przerastających go problemach społecznych i ideowych Wiedeńczyk szukał rozrywki lekkiej, łatwej, „typowo wiedeńskiej". Nie dostrzegając jej formalnej i treściowej degeneracji, zadowalał się każdą tematycznie związaną z Wiedniem i Austrią melodią i śpiewem, baletem i tańcem, sztukami przeczeń umiłowanymi.

Mnożyli się wówczas jak grzyby po deszczu efemeryczni producenci szukający jak najłatwiejszych zarobków i jak najpewniejszej lokaty swoich kapitałów. Ci ludzie o przeciętnie mieszczańskich gustach (niewielu z nich miało przed wojną cokolwiek wspólnego z filmem) produkowali więc tylko takie filmy, których natychmiastowego powodzenia byli pewni, i z góry odrzucali wszystkie tematy, które angażowały poruszanymi problemami. Owczesna sytuacja okupowanej Austrii była przecież jeszcze zagmatwana!

Ta polityka producentów okazała się jednak bardzo krótkowzroczna. Ich filmy nie mogły amortyzować się wyłącznie na wewnętrznym rynku w 700 kinach kraju, zagranica zaś kupowała je bardzo niechętnie. Austriackie filmy muzyczne, rewiowe lub miłosne nie były przecież żadną atrakcją w porównaniu z seryjną produkcją amerykańską, która doszła do perfekcji w wykorzystaniu najnowszych osiągnięć technicznych i najskrytszych wdzięków seksualnych swoich gwiazd. Dotychczas więc np. ani jeden film austriacki nie ukazał się po wojnie we Włoszech a we Francji wyświetlano ich do chwili obecnej zaledwie dwa. Nawet Niemcy, na których rynek liczyli najbardziej austriaccy producenci, nie okazały się zbyt skore do zakupu austriackich filmów wysuwając warunek, który zresztą Austria przyjęła, że za każdy zakupiony przez nich film austriacki Austria musi zakupić cztery filmy niemieckie! Ten układ zmniejszył jeszcze bardziej rentowność filmu austriackiego: gdy w Niemczech film austriacki nie cieszy się specjalnym powodzeniem, w Austrii filmy niemieckie odciągają publiczność od znacznie słabszych i błahych filmów austriackich i praktycznie mają sukces zapewniony. Podobnie jak w latach międzywojennych ,film w Niemczech już staje w służbie odradzającej się myśli politycznej, szerząc m. i. nimb o niewinności narodu niemieckiego i jego nieusprawiedliwionych cierpieniach powojennych.

W Austrii nawet tego rodzaju filmy (tematyka filmów politycznych nie wychodzi jeszcze poza próby rehabilitacji przeszłości) osiągnęły zaledwie pięć pozycji. Jeżeli odrzucimy ciekawy „Sturmjahre", który jest właściwie zręcznym montażem dokumentów historycznych dotyczących dziejów Austrii w latach 1934 — 1945, to pozostaną cztery nierówne filmy, z których „Der weite Weg" przedstawia historię wracających do Austrii jeńców wojennych, a „Die Frau am Weg" opowiada w niezbyt przekonywający sposób o politycznym uchodźcy, któremu żona strażnika granicznego pomaga w ucieczce. Czy pomogłaby jednak, gdyby się w nim nie zakochała? Bo przecież pomoc nie wypływa u niej z prostego poczucia człowieczeństwa, lecz z fizycznej miłości do mężczyzny.

Znacznie lepszy, choć o podobnej treści (młoda Wiedenka z narażeniem życia ratuje swą koleżankę Żydówkę) jest „Das andere Leben", pierwszy film nakręcony przez wytwórnię artystów teatru Josephstadt (b. teatr Reinhardta) i reżyserowany przez reżysera tego teatru Rudolfa Steinbocka. Tendencją tego filmu jest również zupełnie wymowna, jeżeli weźmie się pod uwagę że w filmie, szczególnie społecznym lub politycznym, każda postać ma znaczenie symboliczne, reprezentacyjne i jest jak gdyby pars pro toto swojego środowiska, narodu lub klasy.

Najlepszy może z tej serii, bo najprostszy i najprawdziwszy jest film Hansa Thimiga „Gottes Engel sind überall", wzruszająca opowieść o chłopcu wiedeńskim oderwanym w ostatnich dniach wojny w chaosie ewakuacyjnym od swej matki. Samotny przyłącza się do maszerującego przez tereny przyfrontowe do Wiednia prostego żołnierza w cywilnym ubraniu, z którym, po wielu perypetiach, wkracza do miasta po jego kapitulacji.

Tematy społeczne są w ogóle pomijane, jeżeli nie liczyć dwóch wyjątkowo słabych i fałszywych filmów o chłopach („Erde" i „Das weisse Gold"). Szkoda, bo nierozwiązanych problemów społecznych jest w Austrii bardzie wiele. Można sobie jednak łatwo wyobrazić, jak zostałyby przedstawione na taśmie filmowej, skoro wśród 29 czynnych reżyserów figuruje już nazwisko Gustawa Ucickiego autora „Heimkehr", Edwarda von Borsody, Paula Martina i innych, którzy czynnie współpracowali z filmem hitlerowskim. Podobna sytuacja panuje zresztą wśród aktorów. Sporządzona w r. 1946 lista 700 aktorów, którzy mieli zostać odsunięci od sceny i atelier, dawno już została zapomniana. Występuje Paula Wessely, Marika Rökk, Werner Krauss, który grał tytułową rolę w filmie Veita Harlana „Zyd Süss" i wielu innych. To oczywiście nie zmienia paradoksalnych w tym stanie rzeczy protestów prasy austriackiej przeciw zwolnieniu od winy i kary przez sąd niemiecki samego Veita Harlana!

Wrócił wreszcie G. W. Pabst, ten sam Pabst, który wychłostał w swoim czasie kapitalistyczne stosunki społeczne w swojej symbolicznej „Operze za cztery sous" i nakręcił postępowy film „Kameradschaft", aby w r. 1940, z opinią antyhitlerowca udać się spokojnie z Francji, gdzie pracował, do Niemiec i pomóc swoim autorytetem i niezaprzeczonym talentem rozwojowi filmu hitlerowskiego. Jego „Proces" jest formalnie bez wątpienia najlepszym powojennym filmem austriackim, jednak historia pogromu antyżydowskiego w Tisza Eszlar na Węgrzech pod koniec XIX stulecia jest przedstawiona z tak dużą dozą hipokryzji i niejasności, że kiedy opada pierwsze, bezwzględnie głębokie wrażenie nasuwa się pytanie, czy rzeczywiście sympatia Pabsta była po stronie tych Żydów, których obcość, inność tak silnie podkreślił i w obronie których ani razu nie wystąpił podczas wojny. Brak umiaru w równomiernym rozmieszczeniu elementów dobra i zła przypomina zresztą trochę gorliwość neofity.

Jednak — rzecz bardzo znamienna — nagrodę za najlepszy austriacki film roku, nagrodę, której jury bierze pod uwagę czynnik powodzenia! — otrzymał film Karola Hartla „Der Engel mit der Posaume" według powieści Ernsta Lothara. Film przedstawiający dzieje wiedeńskiej rodziny w ciągu trzech pokoleń — od śmierci arcyksięcia Rudolfa do ostatnich dni wojny światowej — nakręcony w stylu „Kawalkady", ciekawie odsłania życie mieszczańskiego Wiednia i umożliwia porównanie obecnych czasów ze „starą, dobrą" epoką cesarsko-królewską Może właśnie dlatego, że umożliwił to westchnienie, że jeszcze raz odtworzył Wiedeń Franciszka Józefa, odniósł największy sukces spośród wszystkich powojennych filmów austriackich.

To ciągle spoglądanie wstecz i bezkrytyczne przywiązanie do minionej tradycji przy braku wiary we własne siły i możliwości, cechy tak charakterystyczne dla austriackiego mieszczaństwa sprawiają, że film, który w Austrii — jak wszędzie — jest tylko wykładnikiem mentalności osiągnięć i przemian środowiska, które go tworzy, jest tu obrazem bezwładu społecznego, obawy przed zmianami, przywiązania do sztucznie wskrzeszonej przeszłości.

Mariusz Margal

„ZAWIEJA"

Scenariusz: Franciszek Czap i L. Lahota. Reżyseria: Franciszek Czap. Zdjęcia: Vaclav Hunka. Dekoracje: Jirzi Sinka.

Tematem czechosłowackiego filmu reżyserii Franciszka Czapa p.t. „Zawieja" jest fragment działalności słowackiej brygady powstańczej walczącej zimą w górach. Po jednej z bitew brygada maszerująca w ciężkim terenie górskim, wśród szalejącej zamieci śnieżnej, zatrzymuje się na krótki postój, aby dać możność wypoczynku swoim rannym. Okazuje się, iż stan rannych nie pozwala na dalszy ich transport. Dowódca brygady decyduje się pozostawić ich w dobrze zamaskowanej ziemiance i obiecuje za dwa dni nadesłać pomoc i żywność przez radzieckiego spadochroniarza walczącego w szeregach brygady. Los garstki rannych ukrytych w opuszczonej ziemiance i oczekujących pomocy lub śmierci — oto treść scenariusza.

Franciszek Czap jest równocześnie reżyserem i autorem scenariusza. Warto na to zwrócić uwagę, ponieważ doświadczenie uczy, iż w ten sposób powstają dzieła filmowe o szczególnej harmonii treści i formy. Gdy reżyser jest autorem scenariusza, kontynuuje on podczas realizacji filmu własne dzieło, uzupełnia je i udoskonala, znajdując najczęściej najtrafniejsze dla niego rozwiązanie artystyczne.

Może dzięki temu „Zawieja" odznacza się taką troskliwością w doborze środków dla wyrażenia najsubtelniejszych uczuć ludzkich i najgłębiej ukrytych cech charakteru.

Kilka scen w ziemiance zapoznaje nas z tym małym, powstałym na skutek przypadku, społeczeństwem, w którym jednak silnie zarysowują się poszczególne postaci i zjawiają się napięcia wywołane różnicami charakterów. W maleńkich scenkach sprzeczek o strzępek gazety przydatnej do skręcenia papierosa z suchego mchu, w widoku błyszczących głodem oczu i ruchu warg liczących bezwiednie ziarnka grochu wrzucane do garnka, wyczuwamy, jak ci ludzie pod wpływem cierpień i przymusowej bezczynności wyłamują się z dyscypliny zorganizowanego oddziału bojowego. Lecz, gdy nadchodzi chwila próby, kiedy trzeba wybierać między biernością a walką — nie waha się nikt. W ziemiance pozostają tylko umarli. Żywi, choć okaleczeni, rzucają drobne spory, zapominając o wątpliwościach i konfliktach, chwytają za broń.

Franciszek Czap okazuje się mistrzem w budowie napięć dramatycznych. Oto radziecki spadochroniarz niesie żywność ukrytym w ziemiance rannym. Po drodze znajduje chłopca, który nie dotarł przed nim z pomocą, spadł bowiem ze skały. Spadochroniarz bierze go na ramiona i obarczony podwójnym ciężarem rozpoczyna niebezpieczną wspinaczkę. Patrzymy, jak metr po metrze pełznie po stromym urwisku. Zawieja sypie śniegiem w oczy. Nogi czepiają się skalnych krawędzi, ręce błądzą po ostrych kamieniach, szukając oparcia. Człowiek idzie naprzód.

Akcja filmu kończy się walką grupki rannych z oddziałem niemieckim. Walka jest zwycięska. Oddział Armii Radzieckiej przynosi ocalenie. Ostatnim akcentem obrazu jest śmierć radzieckiego spadochroniarza. Potem widzimy krzyże. Jest ich coraz więcej, rosną w cmentarze, łączą się z gwiazdami na grobach żołnierzy radzieckich. Ale widok tych cmentarzy nie wywołuje w filmie Czapa przygnębienia. To nie są już symbole śmierci, ale symbole ofiar, które nie były daremne.

Stanisław Grzelecki

„PODRÓŻ W NIEZNANE"

(„Quatro passi fra le nuvole") — film produkcji włoskiej. Scenariusz: De Benedetti, Tellini, Zavattini. Reżyseria: Alessandro Blasetti. Muzyka: A. Cicognini. W rolach głównych: Gino Cervi, Adriana Benetti. Produkcja: E. N. I. C., 1943.

Pierwszy w dziejach renesansu włoskiej produkcji film „Sole" zrealizowany został przez Blasettiego i Aldo Vergano. Blasettiemu, początkującemu wówczas, daleko było jeszcze do „Podróży w nieznane", ale film był dobry, prawdziwy, postępowy. Vergano bezpośrednio przed pracą nad filmem siedział w faszystowskim więzieniu, skazany jako „przeciwnik ustroju". Nic dziwnego, że władze nieufnym okiem patrzyły na ich naśladowców.

Szkoła włoskiego neo-realizmu filmowego nie wyskoczyła nieoczekiwanie, niby Pallas Atena z głowy Zeusa, w pełnym rynsztunku i z pełnią świadomości.

Postępowa krytyka filmowa zrazu z pewnym niedowierzaniem, potem zaś w radosnym zaskoczeniu zaczęła rejestrować poczynając od początków 1945 roku: „Rzym, miasto otwarte" Rosselliniego; „Dzieci ulicy" („Sciuscia") De Sica; „Paisę" Rosselliniego; „Słońce wschodzi" Vergano; „Tragiczny pościg" De Santis...

Mówiono: „Niebywałe!", lub: „Co za niespodzianka!", nie zdając sobie sprawy z faktu, że poród tej Pallas Ateny przygotowywał się długo, mozolnie i konsekwentnie.

Nie umniejsza to pionierskiej zasługi Rosselliniego, który istotnie otworzył swoim „Miastem otwartym" nową erę kinematografii włoskiej i położył fundamenty pod nowy styl. Ale Rossellini nie mógł wyrosnąć z niczego, nie mógł zatracić cech przynależności do kultury swego narodu.

A gdyby nawet — cudownym sposobem — wychynął, ni stąd, ni z owąd z nicości, to taki wyhujały pęd skazany byłby z góry na zagładę, jak samotne drzewo na pustyni.

Utarło się wśród historyków filmu krzywdzące mniemanie, że film włoski okresu dowojennego, to monumentalne, historyczne, kostiumowe szmiry. Taką etykietkę otrzymał on jeszcze przed pierwszą wojną światową, po wyprodukowaniu takich „arcydzieł", jak „Quo Vadis", „Cabiria", „Teodora". Wyglądało to istotnie żałośnie i pretensjonalnie: tłumy wojowników z dzidami, potężne łuki i kolumny z papier-maché, zaś na pierwszym planie łysy wódz w białej tunice i blada, uciśniona dziewica, płacząca w sposób nader rozdzierający.

Potem przyszedł faszyzm. Podchwycił z d'annunziańską gorliwością „styl" patetycznego melodramatu, powiększył ilość tekturowych kolumn i bosonogich statystów, dynamizm historyczny uznał za najlepszy wyraz reżimowego witalizmu i zachęcił realizatorów do powielania „Scypionów Afrykańskich". Wolność włoskiego kina została zdławiona, a zagranica utwierdziła się w mniemaniu, że etykietka, naklejona przed r. 1914 jest ze wszech miar słuszna.

Od tego czasu ustało wszelkie zainteresowanie włoskimi filmami, których poza Niemcami prawie nie oglądano.

Tymczasem od samych początków włoskiej wytwórczości filmowej, równolegle do nurtu emfatyczno-historycznego płynął spokojnie i pewnie nurt rodzajowo-społeczny. No, społeczny, to może za wielkie słowo. Chodziło tu, w pierwszym okresie o tematykę, dostarczaną przez romanse ludowe, popularne farsy z życia przedmieść, felietony, czy wręcz kronikę wypadków w gazecie.

Ten nurt twórczości głęboko ludzkiej, bardzo prawdziwej życiowo — Włosi bardzo lubią zwykłe fakty z codziennego, niesfałszowanego życia, scenę dal vero — zaznaczył się takimi pozycjami, jak „Sperduti nel buio" (Zagubieni w mroku) — 1914; „Perfido incanto" — 1917; „Sole" („Słońce") — 1929; „Acciaio" („Stal") — 1933; aż po głośną „Ossessione" z 1943.

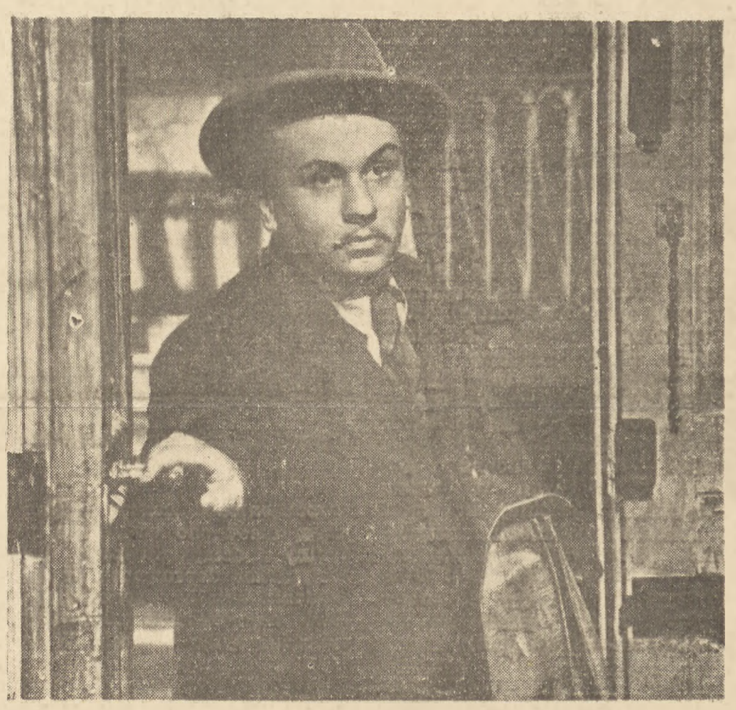
Ten drugi nurt był bacznym, ale niechętnym wzrokiem śledzony przez czynniki faszystowskie, które nie bez konsekwencji upatrywały w nim odchylenie od obowiązującej linii.

A naśladowców było coraz więcej w latach trzydziestych. Prawda, przygotowywali dopiero miejsce Rosselliniemu z jego „Miastem otwartym". Nie stworzyli arcydzieł pierwszej wielkości. Ale też niemała tu wina urzędowej cenzury, tropiącej pilnie przejawy myśli demokratycznej.

Alessandro Blasetti był jednym z takich niebezpiecznych pupilów rzymskiej Cinecittà. Rozpoczął swą karierę jako krytyk filmowy, ale ostrogi reżyserskie znęciły go szybko. W swym debiucie, wraz z Verganem okazał się entuzjastą zasad estetyki radzieckiej i porównania — przesadzone zresztą — z Eisensteinem przyczyniły mu nie mało kłopotów w biurach personalnych Cinecittà. Zwłaszcza jego „Matka, ziemia" i „1860", inscenizowany reportaż wiejski i epopeja garibaldczyków, ziednały mu sławę nieobliczalnego postępowca. Był to rok 1932.

Potem Blasetti obniżył loty. Dał się zaprosić agentom cenzury w krainę stylizowanej fantasmagorii, awantury dla awantury, roztrząsań pseudo-psychologicznych à la Mniszkówna. Obok niego dzieła realistyczne tworzyli teraz inni.

Gdy w 1942 r. spotkał go na swej drodze producent Amato, interesująca postać, sformowana w ludowej szkole neapolitańskiej, pantominy, nie żywił zbytnich nadziei, by Blasetti zechciał podchwycić jego pomysł drobnomieszczańskiej komedii obyczajowej z odwiecznym problemem nieślubnego dziecka. Ale tu czekała go niespodzianka: fantazja byłego dziennikarza, zmęczona tonnami tektury dekoracyjnej i sztywną atmosferą oficjalnego filmu włoskiego, uznała, że ma wreszcie dość błądzenia poza nawiasem życia.



Gino Cervi (komiwojażer)

Historia nieco naiwna, nieco blaha, nazwana w wersji oryginalnej „Cztery kroki w chmurach", oglądana po sześciu latach i w diametralnie zmienionych warunkach, nie każdemu ukazuje swą istotną wartość. W zestawieniu z późniejszymi wspaniałymi dziełami szkoły włoskiej temat wygląda niezbyt imponująco. Ale trzeba pamiętać, że „Podróż w nieznane" nakręcona została jeszcze pod protektoratem Mussoliniego i Wiktora Emanuela, których portrety, nie ostre co prawda, zdobią w filmie pokój zawiadowcy stacji. Pod takim protektoratem wegetować mógł jedynie realizm w wydaniu kieszonkowym, wyprany z poważnych konfliktów i doniosłych problemów, nie prowokujący do myślenia.

Fundament sławy szkoły włoskiej, którą w filmie Blasettiego jest dobrze widzialny gołym okiem, stanowi bystra, skrzętna obserwacja środowiska. Skromne mieszkanko na rzymskim przedmieściu, zapchany wagon kolejowy, zdezelowany wiejski autobus, siedziba bogatego dzierżawcy rolnego — całe to tło filmu narysowane jest precyzyjnie nie przez przypadek, nie dla samej doskonałości technicznej, lecz dla umotywowania, uprawdopodobnienia konfliktu. Troski i radości szarego człowieka: szofera autobusu, starego dziadka są dla reżysera bliskie i doniosłe, a choć patrzy na nie z odrobiną ironii, wyczuwa się w tym spojrzeniu miłość człowieka.

Scena uczty weselnej rozłamuje kompozycyjnie obraz na pół. Ta druga połowa jest słabsza. Zużyte efekty sytuacyjne i pewna ckliwość niezbyt szczęśliwie dawkowana, zwłaszcza w scenach wiejskich, zdradzają niedoskonałość w operowaniu tworzącym się stylem. Nie osłabia to jednak wrażenia ogólnego.

Uprzejmy i łagodny komiwojażer Blasettiego słusznie nie zostanie uznany za symbol nowej szkoły. Zamiast niego pamiętać się będzie o płomiennych bojownikach wolności i tragicznych sierotach wojennych, które nadejdą w dwa i trzy lata później. Ujawnienie jednak głębokich korzeni włoskiego realizmu pozwala żywić nadzieję, że zdoła się on wyzwolić spod kurateli amerykańskich koncernów i budować dalej własną oryginalną drogę do prawdy.

Jerzy Płażewski

GRAFIKA

CZTERY KSIĄŻKI O GRAFICE

Arthur Novak. Kliczek ke grafickym umenim. Praga. Wyd. J. Engst. 1946; str. 94, 36 il. i 16 tablic.

Niewielka książeczka czeska może być przykładem tego, jak powinny wyglądać popularne i rzeczowe wydawnictwa artystyczne. Monografia Nováka jest charakterystyką grafiki z punktu widzenia technologicznego. Omawia kolejno trzy zasadnicze rodzaje druku: wgłębny, wypukły i płaski. W obrębie każdej z tych technik wyróżniono i pokrótce opisano najważniejsze jej odmiany i historię. Część pierwsza poświęcona jest drzeworytowi sztorcowemu i langowemu, linorytowi, drzeworytowi japońskiemu i rycinie śrutowej, druga część charakteryzuje rozmaite techniki grafiki na metalu, trzecia — litografię. W następnym rozdziale omówiono monotyp, cliché-verre i inne rzadkie stosunkowo metody graficzne. Wreszcie ostatnia część mówi o papierze, druku, nakładach, sygnowaniu, numeracji rycin, o remarkach, o zagadnieniach zastosowania grafiki artystycznej, zbieractwie i fałszerstwach. Całość uzupełniona jest bogatą czeską bibliografią oraz dużym słownikiem-indeksem terminów technicznych.

Karol Stika — portret Goyi (linoryt)

Ta wzorowa publikacja może być zarówno podręcznikiem dla wyższych szkół plastycznych, jak również przewodnikiem i informatorem dla laików interesujących się grafiką. Dydaktyczną rolę książki podnoszą dobrze dobrane ilustracje (dużo rycin czeskich autorów), które zreprodukowane zostały doskonale. Zwłaszcza klisze kreskowe budzą podziw precyzją wykonania. Ilustracje objaśniają tekst ukazując narzędzia i przybory, którymi posługuje się grafik w swej pracy, oraz przedstawiając ryciny wykonane rozmaitymi omawianymi w tekście technikami. W polskiej literaturze brak podobnej publikacji. Książka Wildera, przestarzała zresztą, jest zupełną rzadkością, natomiast kosztowny i również trudny do znalezienia podręcznik Jurkiewicza ma charakter bardziej specjalny.

Emil Dacier. La Gravure Francaise. Paryż. Larousse, 1944; str. 182 i 48 tablic.

Historia grafiki francuskiej Daciera jest pierwszą popularną i syntetyczną książką na ten temat, i pierwszym opracowaniem ogólnym od czasu wielotomowej pracy Courboina. Dacier napisał tomik, który choć nie jest wystarczającym opracowaniem dla fachowca, — laikowi i studentowi sztuki oddać może ogromne usługi. Książka wydana w serii **Arts, Styles et Métiers**, posiada wszelkie cechy dodatnie tego wydawnictwa. Zawiera mianowicie doskonały indeks terminów technicznych, a zwłaszcza świetny spis biograficzny, który sam w sobie stanowi małą encyklopedię grafiki francuskiej. Trzy i pół strony sumiennej bibliografii udzielają gruntownych informacji o podstawowych książkach dotyczących zagadnień ogolnych i dziejów poszczególnych okresów historycznych, czy też technik graficznych. Rotograwiurowe ilustracje prezentują ryciny francuskie od anonimowych ksylografii z końca XVI wieku do Daumiera, Braquemonda, Meryona — do interpretacyjnych drzeworytów Pisana i Lepère'a z drugiej połowy ubiegłego stulecia.

Tekst rozplanowany jest wedle konwencjonalnego podziału na wieki. W obrębie każdego rozdziału wyodrębniono „cechy ogólne", po czym omówiono oddzielnie historię ryciny i dzieje ilustracji książkowej. Autor doprowadza aż do roku wydania książki, aczkolwiek okresowi najnowszemu (1914—1944) poświęcono tylko 6 stron. W zespole ilustracji nie uwzględniono grafiki dwudziestego wieku.

Portret Franciszka I (drzeworyt barwiony)

Najciekawsze może partie tekstu znajdują się w rozdziale wstępnym, gdzie autor po omówieniu technik graficznych zajmuje się zagadnieniami „ryciny i ilustracji", grafiki oryginalnej i reprodukcyjnej, oraz w części „Rycina i życie" szkicuje socjologię grafiki, przedstawiając społeczne znaczenie tej sztuki, jej doniosłą rolę w oddziaływaniu na masy. Grafika zawsze była ważną bronią na służbie idei religijnych, politycznych, społecznych. Również interesujące uwagi poświęca autor dokumentarnej i ikonograficznej roli grafiki, która w wielu wypadkach jest jedynym źródłem informacji o paktach historycznych.

Philip James, English Book. Illustration 1800 — 1900. The King Penguin Books, London, New York, 1947.

Ilustracja jest dziedziną sztuki szczególnie chętnie uprawianą przez Anglików. Williams Morris, jeden z najbardziej twórczych pionierów pięknej książki w końcu XIX wieku pisał, iż ilustrowana książka „daje nam radość tak nieskończoną... że musi pozostać jednym z naczelnych celów, ku którym dążyć może twórczość rozsądnego człowieka".

Angielska ilustracja ma swą tradycję sięgającą w średniowiecze. Geometryczny ornament rękopisów szkoły celtyckiej jest co prawda raczej dekoracją niż ilustracją w ścisłym znaczeniu, ale już Luttrel Psalter czy inne późnogotyckie manuskrypty, zdobione przedstawieniami o typie kalendarzowym, noszą wszelkie cechy tych zainteresowań, które charakteryzują późniejszy rozwój angielskiej ilustracji. Uważna obserwacja życia, realistyczne przedstawienie poetycznego pejzażu angielskiego, skłonności do podkreślania elementów rodzajowych — cechy te odnajdują się później u Bewicka i ilustratorów wiktoriańskich.

James wyodrębnia trzy tendencje, współgrające w tradycji angielskiej ilustracji: jest to czułość na uroki przyrody, skłonności literacko-intelektualne i wreszcie temperament romantyczny. Tendencje te cechują ilustrację angielską XIX stulecia. Kreśląc jej dzieje autor systematycznie wiąże pojawianie się form wypowiedzi z historią techniki graficznej. Czytelnik śledzi ten rozwój poprzez doniosłą twórczość drzeworytniczą Bewicka, Blake'a, rysuki Doyle'a i Leara, przez działalność Cruikshanka, prerafaelitów i Morrisa do efemerycznej rakiety, jaką zabłysnął niezwykły talent Aubrey Beardsleya. Z nakreślonych przez autora dziejów angielskiej książki ilustrowanej wynika wyraźnie, że najciekawsze artystycznie utwory powstały z ręki tych artystów, którzy umieli pogodzić nurt swej inwencji z warunkami techniki reprodukcyjnej, tych, którzy umieli myśleć plastycznie w kategoriach możliwości technicznych, jakimi dysponowali. Książeczka zawiera bibliografię 41 ilustracji w tekście, 16 reprodukcji poza tekstem oraz informacje biograficzne i technologiczne.

M. P. Sokolnikow, S. Pożarski, seria „Mastiera Knižnogo Oformlenia", Moskwa, Gizlegprom. 1947; str. 62 i 5 tablic (24 ilustracje).

Jest to pierwsza z cyklu rosyjskich monografii, poświęconych artystom książki. Tomik poświęcony Pożarskiemu, ma wszelkie walory popularnej monografii artystycznej. Bogaty materiał ilustracyjny, estetyczny ornament, karta tytułowa i okładka, dobry papier stanowią doskonałe wyposażenie. Tekst, który opowiada o życiu artysty i charakteryzuje jego twórczość, wprowadza czytelnika w historię układu graficznego książki rosyjskiej w okresie działalności artystycznej Pożarskiego, a więc od r. 1921 do ostatnich czasów. Autor charakteryzuje wyrafinowany, „estetyzujący" styl, reprezentowany przez artystów z grupy „Mir Iskusstwa" i kreśli następnie drogę artystyczną Pożarskiego. Grafik wyszedłszy z tego stylu rozwijał swą twórczość w kierunku uspokojenia kompozycji okładki, sprowadzenia jej do formy poważnego prostokąta ramki, ożywionego napisem i ornamentalnym rysunkiem, stanowiącym symboliczną charakterystykę książki.

Okładka S. Pożarskiego

Początkowo Pożarski pracował wyłącznie nad okładkami (ma ich za sobą łącznie 1500!). W latach trzydziestych, projektując dla wydawnictw **Gosizdat i Academia**, wykonywał już oprócz okładek również rysunki kart tytułowych, ilustracje, przerywniki i inne elementy zdobnicze. Opracowuje wówczas liczne arcydzieła literatury światowej, wydawane przez instytucje, z którymi jest związany: Robinsona, Złotego Osła Apulejusza, Don Kichota, Pamiętniki Goldoniego, Dzieła Balzaka.

Pożarski przyczynia się do rozkwitu obwoluty w latach 1930—35, a później, gdy leningradzkie wydawnictwa zaczynają produkować książki oprawne artystycznie projektuje liczne oprawy wydawnicze. Od 1940 r. Pożarski pracuje w dzienniku „Leningrad", a podczas wojny w różnych wydawnictwach wojskowych.

Reprodukowane w książce prace artysty ukazują go jako doskonałego liternika. Ornamentalne i literowe okładki i strony tutułowe są znacznie lepsze niż ilustracje. Umiar, spokój i wytworność kompozycji Pożarskiego zdradzają smak i wyczucie métier graficznego. Pomiędzy wczesnymi pracami i ostatnim okresem widać wyraźnie rozwój stylu ku coraz lepszym kompozycjom. Pożarski jest artystą płodnym i wpływowym, odegrał dużą rolę w ukształtowaniu rosyjskiej książki. Gdy ogląda się tę monografię, żal bierze, że polskie wydawnictwa nie podjęły dotąd żadnej publikacji, poświęconej historii naszej grafiki użytkowej i dziejom polskiej książki.

Jan Białostocki

KORESPONDENCJA

Ostatnie dni Janusza Korczaka

Do Redaktora „Odrodzenia"

W nr. 211 „Przekroju" w artykule „Krwawe dni" p. Kazimierz Dębnicki usiłuje dać nowe naświetlenie postaci i ostatniej drogi Janusza Korczaka.

A oto zasadnicze twierdzenie p. Dębnickiego:

„...Korczak zginął tak, jak zginęła w tym czasie większość mieszkańców ghetta..."

„...w śmierci Korczaka, prowadzącego za sobą dzieci ze stworzonego przez siebie „Domu sierot" opowiadającego im bajki aż do ostatniej chwili — jest coś niezrozumiałego, przeciwko czemu buntuje się nasz rozum..."

„...Janusz Korczak, człowiek wielkiej energii, świetny organizator, psycholog, wychowawca i wreszcie wyższy oficer Wojska Polskiego — miał możliwości prowadzenia walki z okupantem, mógł dożyć do powstania w ghetcie, mógł jeżeli już miał zginąć, zginąć na barykadzie. Jeżeli ten niewątpliwie postępowy człowiek wybrał śmierć zrezygnowaną — to dlatego, że chciał śmierci, że się załamał, że nie widział przed sobą przyszłości. Nie wierzył w zwycięstwo nad faszyzmem..."

„...widząc klęskę swych teorii, a nie widząc klasowego podziału świata, klasowej walki, nie rozumiał istoty faszyzmu. Dlatego w obliczu zgrozy okupacyjnej załamał się, utracił wiarę w przyszłość, w zwycięstwo..."

„...cóż mu więc pozostało, jak ginąć razem z dziećmi, jak opowiadać usypiające czujność i świadomość wychowanków piękne bajki?... Do końca, konsekwentnie musiał już bajką zasłaniać dzieciom warszawskim prawdę o życiu i śmierci... I właśnie na tle świadomego bohaterstwa powstańców w ghetcie, ich wiary w przyszłość, zwycięstwo — kontrast biernej śmierci Korczaka jest bardzo wymowny..."

Nie tu miejsce na analizę nieprostego zagadnienia bohaterstwa i bohaterów. Nie powinno jednak budzić wątpliwości dla tych zwłaszcza, którzy grozę nocy hitlerowskiej przeżywali, że bohaterstwo to nie tylko walka **z bronią** w ręku.

Walki bywają zaś różne. Korczak nie zginął, jak większość mieszkańców ghetta. Korczak zginął w walce. Formy oporu i walki zmieniały się w zależności od czasu miejsca i warunków. Bywało, że walką i oporem był przedśmiertny okrzyk: „Niech żyje Polska", lub śpiew chóralny nad wykopaną mogiłą, lub też zwyczajne — zdawałoby się — kroczenie na śmierć z wysoko podniesioną głową.

Nie można mieć pretensji do historii, że zbyt wolno dojrzewa. Że Stalingrad był w roku 1943, a nie w roku 1942, że Berlin był w 1945 a nie wcześniej. Że powstanie w ghetcie warszawskim, pierwszy czyn zbrojny w okupowanej Europie, wybuchło w roku 1943, a nie w 1942. Warunki do czynów zbrojnych muszą narastać. Nie można mieć pretensji do Korczaka, że nie robił powstania w 1942 r. względnie, że nie wytrwał do 1943 r. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że gdyby Korczak był dożył do roku 1943, w powstaniu brałby udział, jakkolwiek — o czym zdaje się p. Dębnicki nie wiedzieć — był już starcem blisko 70-letnim. W roku 1942 musiał jednak Korczak wybrać inny środek walki i oporu. Zlekceważył rozkaz niemiecki, zwalniający go z „wysiedlenia". Czy wszyscy idący w tym czasie na „wysiedlenie" zdobyliby się na to? Czy nie było to pluciem w twarz oprawcom faszystowskim? Czy nie był to opór? To była także barykada.

Jeszcze jedno. O ile dobrze rozumiem p. Dębnickiego, ma on żal do Korczaka, że na ostatniej z dziećmi swymi przechadzce opowiadał im bajki usypiając ich czujność i świadomość. Znieczulał umysły dzieci baśniami, narkotyzował je. Domyślać się należy, że p. Dębnicki wolałby żeby miast bajek, słuchały dzieci, w nieświadomości na śmierć idące, wykładu o istocie faszyzmu. Wydaje mi się jednak, że kilkuletnie Joski, Mośki i Srule nie dzieliły poglądu p. Dębnickiego i bajki o ptaszku i liszce wysłuchały z prawdziwą przyjemnością.

Tym bardziej, że wiele z nich żywych tych cudów nigdy jeszcze dotąd nie widziało. Życie omijało — jak wiadomo — ghetto. Czyż mógł im sprawić większą przyjemność ukochany ojciec i opiekun niż oderwać myśl ich od dokuczającego młodym ciałkom głodu i pragnienia i siłą urzekającego słowa przenieść je na zieloną trawę, do szumiącego lasu. Jeżeli nawet uśpił tym ich czujność i znieczulił umysły, to błogosławiona była to działalność. Chciał jak najdłużej sprawić im radość; jak najbardziej skrócić ich męki.

Czy zasłużył Janusz Korczak na tak bezlitośnie zniekształcony obraz? Przeciw obrazowi takiemu wszystko się w nas buntuje.

Maksymilian Tauchner

W poprzednim 25 (238) numerze „Odrodzenia": **Jerzy Broszkiewicz:** Kształt miłości. — **Irena Krzywicka:** Snop światła. — **Janusz Bogucki:** Sprawa puścizny kulturalnej. — **Juliusz Kleiner:** Henryk Szyper. — **Edmund Gonczarski:** Na kursach dla analfabetów. — **Witold Rudziński:** Festival muzyki ludowej. — Film: **Tadeusz Konwicki:** Ulica wspólnej walki. **Stanisław Grzelecki:** Od „filmy" do filmu. — **L. B.:** Nie wystąpię już w filmie amerykańskim. (Rozmowa z Paulem Robesonem). — Teatr: **Bogdan Butryńczuk:** Inne odwety. — **Artur Marya Swinarski:** Feliks Parnell; Kronika teatralna. — List do redakcji: **Stanisław Pigoń:** Meandry Jaśniacha-Bandosa. — **Zygmunt Kałużyński:** Kronika francuska. — Puszkin w ZSRR. — Tydzień bibliograficzny. — **Jan Białostocki:** Festival sztuk plastycznych. — **wb.:** Wystawa pod strzechą. — Camera obscura. — 19 ilustracji. — 8 stron.

Jeszcze o „Elżbietach" Kajetana Węgierskiego

Do Redaktora „Odrodzenia"

W interesującym artykule Stanisława Szenica „Warszawa Chopina" zamieszczonym w nrze 23 „Odrodzenia" z dnia 5 czerwca b.r. znajduje się zdjęcie Rynku Starego Miasta wraz z Ratuszem oraz informacja, że przed tym Ratuszem uległ spaleniu m. i. satyryczny wiersz Kajetana Węgierskiego na „Pięć Elżbiet". Informacja ta o tyle wydaje mi się nieścisła, że ów głośny wiersz Tomasza Kajetana Węgierskiego poety i satyryka, nie docenionego przez współczesnych, ukazał się drukiem po raz pierwszy dopiero w roku 1882 w drukarni Altenberga we Lwowie. Do tego czasu dwa rękopisy wiersza spoczywały w archiwach: jeden w Zakładzie im. Ossolińskich, drugi w zbiorach Polskiej Akademii Umiejętności. Stąd za Karolem Estreicherem powtarzam zastrzeżenia co do spalenia wiersza na Rynku Starego Miasta.

Niemniej, ponieważ informacja ta wzbudziła z pewnością szerokie zainteresowanie czytelników dla tekstu tej rzadkiej publikacji, przesyłam w załączeniu „Portrety Pięciu Elżbiet" (Branickiej, Czartoryskiej, Lubomirskiej, Potockiej i Sapieżyny), pióra T. K. Węgierskiego.

Jak widać, satyra nie była szczególnie złośliwa i, jak na owe czasy, utrzymana w dobrym tonie. Jedną z tych Elżbiet, mianowicie Potocką, Węgierski obdarza szczególną sympatią. Dla niej to pisze w rocznicę ślubu załączony również wiersz „Na Anniwersarz Wesela Elżbiety", w dzisiejszym pojęciu wysoce nieprzystojny, a wówczas uchodzący za wyraz hołdu i oddania. Pamiętajmy, że są to w Polsce czasy Oświecenia, które w walce o wyzwolenie jednostki z ascetycznego poglądu na życie dochodzi do tego rodzaju wyliskrawień, jakie znamy z epoki Odrodzenia. Miało to w owych czasach ostrze wyraźnie antykościelne.

Wydaje mi się, że warto dziś zapoznać się bliżej z twórczością śmiałego, niestety młodo (w 32 roku życia) poza granicami kraju zmarłego satyryka, który w swoim „poema heroi-komicznym" pt. „Organy" pisze m. i. co następuje:

„Wszystko tu nie do rzeczy na tym naszym świecie,
Bogaty ubogiego ciemięży i gniecie,
„Cnota nie ma nagrody, a występek kary,
Stępione prawa patrzą na zbrodnie przez szpary.

Kto sprawniejszy, to lepszy, poczciwość nie płaci,
Talentem się nie wesprze człek, ani zbogaci,
Na urzędach intryga i kredyt osadza,
Ten szczęśliwy co kradnie i ojczyznę zdradza"

Za tego rodzaju poglądy był Węgierski znienawidzony w szeregach dworaków króla Stasia. Nie dopuszczano go nawet na słynne „obiady czwartkowe". Mimo to pozostał wierny swoim zasadom, które określa w wierszu „Moja Ekskuza" jak następuje:

„Nie mam w ustach czułości; nie bzdurzę o cnocie,
Nikt mnie jednak przy podłej nie zastał robocie.
Dla zysku nic nie czynię, prawdę mówić lubię,
Nieprzyjaciół skrytemi podstępy nie gubię.
Dusza moja nie może znieść fircyków dumnych,
Nie cierpię pedagogów, ale czczę rozumnych,
I lubo na mnie czarna zawiść się oburza,
Nie zrobię karła wielkim, ani Marsem tchórza.
A kiedy przyzwoitą znaczę kogo cechą,
Zawsze mnię pospolite wspierać musi echo..."

TOMASZ KAJETAN WĘGIERSKI (1755 – 1787)

„PORTRETY PIĘCIU ELŻBIET..."

BEZSTRONNYM PĘDZLEM MALOWANE I W DZIEŃ ICH IMIENIN DAROWANE OD PRZYJAZNEGO OSOBOM ICH SŁUGI".

P. K. H. P. Krakowska

(Branicka, przyp. mój)

Przy wielkich oświadczeniach nic służy nikomu,
Grzeczna ale swarliwie skąpa w swoim domu,
Nic miłości, mało zna przyjaźni jej dusza,
Nikt prócz braci zimnego serca jej nie wzrusza,
Lubo pozoru nie ma „ma umysł bigotki"
Nie mówi źle o ludziach, lubi jednak plotki.

X. G. P. Xiężna Generałowa Podolska

(Czartoryska, przyp. mój)

Przyjemności w dowcipie swoim ma tak wiele,
Ile wdzięków w powabnem i kształtnem jej ciele,
Ma dziwactwa zawziętość i razem jest płocha,
Bez przyczyn nienawidzi, i bez przyczyn kocha.
Dzieciom wielką, mężowi miłość chowa mierną,
Umie być Penelopą razem i niewierną.

X. M. K. Xiężna Marszałkowa Koronna

(Lubomirska, przyp. mój)

Z grzeczności Czartoryska, znać i z jej wejrzenia,
Ma jednak wykwintnego nadto przymilenia,
Mówią, że miłosierna, radem wierzyć temu,
Wyświadczyła niemało Domowi Nowemu*)
Przy znaczniejszych przymiotach ta słabość nie wini,
Owszem, w oczach młodzieży szacowniejszą czyni!

P. P. I. Pani Pisarzowa Litewska

(Potocka, przyp. mój)

Przyjemna, grzeczna, dobra, dowcipna i żywa,
Któż cię w tym Pisarzowa postrzedz nie spodziewa.
Dałbym życie, aby twój mąż Bakalarz srogi,
Mógł na swym łbie uczonym ciężkie dźwigać rogi,
W swojej byś go nakoniec stawiła kolei.
Lecz cnota twa nikomu nie czyni nadziei.

X. W. Xiężna Wojewodzina Mścisławska

(Sapieżyna, przyp. mój)

Związkiem ścisłym spojone chodzą na wyścigi
Rozkosz dla ciała twego, dla duszy intrygi.
Rządzić czasem i sobą umiesz po staremu,
Bo jedno nie przeszkadza czasami drugiemu,
Być drugie, tak jak pierwsze wiodło się skutecznie,
Polską całą mogłabyś rozrządzać bezpiecznie.

„Na Anniwersarz wesela Elżbiety"

(Pisarzowej Litewskiej)

Niech się z twoją pamiątką me pióro napieści,
Dniu luby, dniu doroczny rozkosznej boleści!
W którym celniejsze pełniąc rzemiosło natury,
Elżbieta rozsączyła dziewicze purpury.
Z jakim nieznaną słodycz przyjmowała wstrętem?
Jak długo miała minę nieposłusznej żonki?
Nieraz męża nazwała bezczelnym natrętem,
I nieraz w zachwyceniu rozdarła koronki.
Wiele było wymówek i sprzeczek jak siła,
Nim się boskim rokoszy nektarem upoił,
Nim róże z liliami na łup mu puściła,
I nim się wstyd rumiany z małżeństwem oswoił?
Tak Amazonka mając z Tezeuszem walki,
Długo Bellony równej doznawała szalki,
Ale padła nakoniec srogim ranna grotem,
Bez siły i pamięci zlana krwią i potem.
Ach! jak ci był Elżbieto przykry dzień weselny,
Jakąż boleść sprawiała łożnicy godzina!
Mniemałaś, że już zginiesz, że to raz śmiertelny,
Który ci zadać miała strzała Kupidyna.
Nie śmierć ta strzałą niesie, daje ona życie
Niech często do swych celów trafia, należycie...

Podał do druku: WŁADYSŁAW BŁACHUT

*) Nazwisko Francuza Maison neuve — szambelan faworyt (podaję za K. Estreicherem, Biblioteka Klasyków Polskich).

Redaktor Naczelny: **JERZY BOREJSZA** Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 80-664 i 40-160 wewn 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 12, tel. 810-26
Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 100 zł, kwartalna 300 zł — Konto w PKO — I. 4739 B-80207 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik"